Porzellan

Adolf Brüning, Kunstgewerbe-Museum (Berlin, Germany), Kunstgewerbemuseum (Berlin, Germany)

A rc 1763,10

274

TRANSFERRED TO
NE ARTS Lif
VARD COLLEGE
LIBRARY

HANDBÜCHER
DER KÖNIGLICHEN MUSEEN ZU BERLIN

KUNSTGEWERBEMUSEUM

PORZELLAN

VON

ADOLF BRÜNING

MIT 166 ABBILDUNGEN IM TEXT

BERLIN
DRUCK UND VERLAG VON GEORG REIMER
1907

Digitized by Google

Arc 1763.10

HARVARD
UNIVERSITY
LIBRARY

Inhalt

Einleitung 1
Der Stoff und seine Eigenschaften 3
Das chinesische Porzellan 5
1. Technik 5
2. Form und Ornamentik 16
3. Versuch eines geschichtlichen Überblickes 20
Chinesische Exportware 33
Japanisches Porzellan 34
Persisches Porzellan 39
Erste Versuche der Porzellanbereitung in Europa 41
Johann Friedrich Böttger 44
Meißen von 1720—1750 (Künstlerischer Betrieb) 57
Meißen von 1750—1814 (Industrieller Betrieb) 88
Wien 105
Berlin 114
A. Die Wegelysche Fabrik 114
B. Die Königliche Porzellanmanufaktur 122
Fürstenberg 153
Höchst 160
Frankenthal 167
Ludwigsburg 180
Nymphenburg 188
Kleinere deutsche Fabriken 194
Hausmalereien 199
Französisches Porzellan 204
Englisches Porzellan 216
Italienisches und spanisches Porzellan 219
Literatur 222

Einleitung

Die Porzellansammlung des Kunstgewerbemuseums ist in zwei Gruppen aufgestellt: die ostasiatischen Porzellane im Raum 60—61, die europäischen Porzellane im Raum 57—59. Einzelne Stücke sind zu dekorativen Zwecken in den Räumen des Erdgeschosses verteilt, die größeren Vasen auf Schränken, Kommoden und Tischen, kleinere Porzellane in Glasschränken.

Bedeutendere Porzellansammlungen befinden sich außerdem in der Königl. Porzellanmanufaktur zu Charlottenburg, im Hohenzollernmuseum und im Märkischen Museum.

Zahlreiche Porzellane besitzen die Königl. Schlösser in Berlin, Charlottenburg und Potsdam, zum großen Teil Stücke von außergewöhnlicher Schönheit und Seltenheit. Die meisten gehen auf Friedrich den Großen, einen leidenschaftlichen Porzellanliebhaber, zurück. Besonders hervorragende Porzellane befinden sich im Neuen Palais in Potsdam, während das Charlottenburger Schloß noch ein ganzes Porzellankabinett, ein eigens zur Aufnahme von Porzellanen bestimmtes Zimmer, mit fast ausschließlich ostasiatischer Ware enthält.

Endlich gibt es auch in Berlin sehr reiche und ausgewählte Porzellansammlungen in Privatbesitz, die weiteren Kreisen in Sonderausstellungen des Museums vorgeführt werden konnten. (Vgl. Europäisches Porzellan des 18. Jahrhunderts. Katalog der vom 15. Februar bis 30. April 1904 im Lichthofe des Königl. Kunstgewerbemuseums zu Berlin ausgestellten Porzellane. Von Adolf Brüning in Verbindung mit Wilhelm Behncke, Max Creutz und Georg Swarzenski. Berlin 1904. Verlag von Georg Reimer.)

Das vorliegende Handbuch schließt sich zunächst dem Bestande des Museums an. Hauptsächlich ist das deutsche Porzellan berücksichtigt. Da das chinesische und japanische Porzellan in Form und Dekoration auf das europäische Porzellan von entscheidendem Einflusse gewesen ist, und somit dieses ohne jenes nicht verstanden werden kann, so konnte auf eine knappe Behandlung des ostasiatischen Porzellans

nicht verzichtet werden, so schwierig es auch ist, die Kunst eines Volkes ohne eingehende Kenntnis seiner Sprache und Kultur zu würdigen. Ebenso durften auch die Erzeugnisse von Vincennes-Sèvres in dem Rahmen dieses Handbuches nicht fehlen, da dieselben in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts vielen deutschen Fabriken als Vorbilder gedient haben. Dagegen konnte auf eine eingehendere Darstellung der Geschichte der italienischen, spanischen und englischen Fabriken, die zudem in den Sammlungen des Museums nur sehr schwach vertreten sind, verzichtet werden, da die deutsche Porzellanfabrikation von ihren Produkten nicht berührt worden ist. Die im 18. Jahrhundert wenig bedeutenden Porzellanfabriken der skandinavischen Länder sind nicht aufgenommen worden.

Die Darstellung schließt mit der Geschichte der historischen Stile ab.

Der Stoff und seine Eigenschaften

Zur Kenntnis der Natur des Porzellans und seiner Vorzüge vor den anderen keramischen Erzeugnissen dient am besten ein kurzer Überblick über die Tonwaren, soweit dieselben eine künstlerische Veredelung erfahren.

Man unterscheidet poröse und dichte Tonwaren. Bei den porösen ist der Scherben nicht dicht, sondern durchlässig, porös, d. h. er saugt Wasser auf und ist so weich, daß er sich mit dem Messer ritzen läßt. Gebrochen hat er ein erdiges Aussehen. Bei den dichten Tonwaren saugt dagegen der Scherben nicht mehr Wasser, er ist völlig geschlossen, d. h. gesintert und von muscheligem Bruch, der Stahl gleitet von ihm ab.

Zu den porösen Tonwaren gehören zunächst die Terrakotten, die aus gebranntem Ton ohne weiteren Überzug bestehen, dann die unglasierten sog. prähistorischen Tongefäße, sowie die griechischen und unteritalischen Tonwaren, die in der Regel mit einer schwarzen Firnisfarbe überzogen sind.

Um den porösen Scherben völlig gegen Wasser undurchlässig zu machen und ihm zugleich ein gefälliges Ansehen zu geben, überzieht man ihn mit Glasuren, entweder mit einer durchsichtigen Bleiglasur, wie bei den glasierten Irdenwaren, den mittelalterlichen Fliesen und den Hafnerarbeiten der Renaissance, oder mit einer opaken Zinnglasur, wie bei der europäischen Fayence (Majolika), oder mit alkalinischen Glasuren, wie bei den orientalischen Fayencen. So reichen Schmuck an Malereien u. a. diese Tonwaren tragen können, so gering ist ihre praktische Brauchbarkeit, da die Glasur leicht abblättert und zerspringt.

Durch härteren, feinkörnigen Scherben von weißer oder nahezu weißer Farbe zeichnet sich das Steingut aus. Es trägt eine durchsichtige, meist bleihaltige Glasur, die aber vom Messer leicht geritzt wird und auch bei Temperaturveränderungen Haarrisse bekommt.

Den dichten Tonwaren ist das Steinzeug beizuzählen, das einen so harten Scherben besitzt, daß er, am Stahl

geschlagen, Funken gibt. Er hat in der Regel eine dunkle Farbe. Bei dem rotbraunen Steinzeug der Chinesen, der diesem entsprechenden „Böttgerware“ und den Steinzeugarbeiten Wedgwoods (Jasper-, Basaltware u. a.) ist der Scherben in der Masse gefärbt.

Von gleicher Dichtigkeit und Härte ist das Porzellan (porcella, Schweinchen, Name für die rundlichen Seeschnecken, deren Gehäuse porzellanartig aussieht). Vor dem Steinzeug hat es besondere Eigenschaften voraus: eine schöne milchweiße Farbe, die Durchsichtigkeit (bei mäßiger Stärke des Scherbens) und das Vermögen, raschen Temperaturwechsel gut zu ertragen. Vor den porösen Tonwaren, insbesondere der ihm in der äußeren Erscheinung oft angeglichenen Fayence oder dem Steingut, zeichnet es sich außer durch seine Härte durch die schöne und dünne Glasur aus, die mit dem Scherben sich unauflöslich im Brande verbunden hat, so daß sie niemals abspringen kann. Alle diese Eigenschaften, zu denen noch der helle Klang zu rechnen ist, machen das Porzellan wie keinen anderen Stoff zu Eß- und Trinkgeschirren geeignet. Dazu kommt seine reiche Dekorationsfähigkeit, in dem sowohl die Kunst des Bildhauers wie des Malers sich an ihm betätigen kann.

Die Hauptbestandteile der Porzellanmassen bilden die Kaoline, welche die reinste Form der Tone darstellen. Da die Kaoline für sich feuerfest und unschmelzbar sind, setzt man ihnen als Flußmittel Feldspat zu, der in der hohen Brenntemperatur zu einem emailartigen Glase schmilzt und die einzelnen unschmelzbaren Kaolinteilchen zu einer festen Masse verkittet. Der Chinese veranschaulicht dieses Verhältnis beider Substanzen dadurch, daß er das Kaolin das Knochengerüst, den Feldspat das Fleisch des Porzellans nennt. Ist das Kaolin nicht schon von vornherein quarzhaltig, so muß noch ein besonderer Zusatz von Quarz der Masse beigefügt werden. Je nach der Art und der Zusammensetzung ihrer Bestandteile sind die Porzellane auch in ihrem Aussehen und ihren Eigenschaften verschieden. Die wichtigsten Arten sind folgende:

1. Das chinesische und japanische Porzellan;
2. Das europäische Hartporzellan (pâte dure);
3. Das Weichporzellan (pâte tendre).

Das ostasiatische Porzellan steht hinsichtlich seiner Härte ungefähr in der Mitte zwischen dem europäischen Hartporzellan und den Weichporzellanen.

Abb. 1. **Porzellan mit weißer bzw. leicht getönter Glasur.** China.

387 393 381

Das chinesische Porzellan

1. Technik

Das chinesische Porzellan unterscheidet sich, ebenso wie das japanische, in seiner Zusammensetzung wesentlich von den europäischen Hartporzellanen. Während bei diesen das Kaolin den Gehalt an Feldspat und Quarz überwiegt oder zum wenigstens ihm gleichkommt, ist dagegen bei dem ostasiatischen Porzellan der Kaolingehalt geringer als der der beiden anderen Substanzen. Auch die Glasuren zeigen bedeutende Verschiedenheiten. Die Glasur des europäischen Hartporzellans besitzt einen hohen Gehalt von Feldspat und ist von milchigem Aussehen, die Glasur des ostasiatischen Porzellans ist dagegen stark kalkhaltig und infolgedessen sehr durchsichtig und von grünlichem bzw. bläulichem Ton. Infolge dieser verschiedenartigen Zusammensetzung der Masse und Glasur ist das ostasiatische Porzellan weniger hart als das europäische Hartporzellan, die Garbrandtemperatur ist demgemäß wesentlich niedriger als bei diesem.

Wenn nun auch infolgedessen das ostasiatische Porzellan gegen raschen Temperaturwechsel und scharfen Stoß empfindlicher ist, so hat es doch in künstlerischer Hinsicht große Vorzüge vor dem europäischen Hartporzellan. Die erheblich leichter flüssige Glasur läßt sich mit Metalloxyden, die beim

Garbrand des Hartporzellans nicht zur Entwicklung kommen würden, aufs reichste und mannigfaltigste färben, die Unterglasurmalerei läßt sich viel glänzender und in einer größeren Anzahl von Tönen anwenden, sodann ermöglichen sich auf dem ostasiatischen Porzellan bestimmte Dekorationen, wie die Emails auf Biskuit und die Malerei auf der Glasur mit Emailfarben, die das Hartporzellan nicht erlaubt.

Abb. 2. **Schüssel mit Seladonglasur.** China.

Endlich gestattet die Natur des Materials, daß ohne Verglühbrand gearbeitet werden kann. Während in Europa das aus der Masse geformte Gefäß zunächst in einem leichten Brande verglüht wird, bevor man es in den Glasurbrei taucht, wird in China der aus der Porzellanmasse hergestellte Gegenstand nur an der Luft getrocknet. Allerdings muß dann beim Aufbringen der Glasur größere Vorsicht bewahrt werden. Größere Gefäße erhalten die Glasur durch Aufblasen. Der

Arbeiter bläst aus einem Bambusrohr, das an dem einen Ende durch einen feinen Seidenstoff geschlossen ist, den dünnen Glasurbrei auf das Gefäß auf. Es werden auf diese Weise eine größere Anzahl von Lagen, die letzten jedesmal mit einem Pinsel aufgetragen, damit die Glasur sich möglichst gleichmäßig verteilt. Die Arbeitsteilung bei der Herstellung und Bemalung der Porzellane ist sehr groß. Ein Jesuit, namens d'Entrecolles, der in den Jahren 1712 und 1720 in zwei Briefen über die chinesische Porzellanfabrikation eingehend berichtet, erzählt, daß an einem einzigen Stück oft 70 Leute beschäftigt gewesen seien.

Weitaus die größte Menge aller chinesischen Porzellane von künstlerischer Qualität wurden in der Stadt Ching-tê-chên in der Provinz Kiang-si hergestellt, wo sich auch die schon im 11. Jahrhundert begründete kaiserliche Manufaktur befand. Die Stadt besitzt eine für die Porzellanfabrikation sehr günstige Lage. Nicht weit von ihr befinden sich die Lagerstätten des Kaolins. Auf dem Wasserwege können sowohl die Rohstoffe hergeschafft, als auch die fertigen Waren nach Peking gebracht werden. D'Entrecolles berichtet, daß zu seiner Zeit Ching-tê-chên eine Million Seelen und dreitausend Porzellanöfen besessen habe.

Die wichtigsten Dekorationsmittel des chinesischen Porzellans lassen sich in vier Gruppen gliedern: a) die farbigen Glasuren, b) die Unterglasurmalerei, c) die Emails auf Biskuit, d) die Überglasurmalerei.

Farbige Glasuren.

Der Gruppe von chinesischen Porzellanen, bei denen die Glasur sich durch eine besondere Tönung oder Färbung auszeichnet, darf man zunächst die weißen Porzellane beizählen, die weiter keinen besonderen farbigen Schmuck erhalten, sondern mit Reliefs, eingravierten oder eingepreßten Ornamenten verziert sind. Viele derselben werden in besonderen Fabriken hergestellt. Eine dieser Manufakturen blühte besonders zur Zeit der Sung-Dynastie (960—1279) in Ting-chou (Provinz Chili). Hier wurde bis gegen die Mitte des 17. Jahrhunderts eine besondere Art von Porzellan hergestellt, deren Fabrikation von da ab in Ching-tê-chên weiter fortgesetzt wurde. Es sind zumeist Schalen (Abb. 1 links, Schrank 466) von feinkörniger Masse, deren dünne Glasur leicht olivgrün getönt ist. Weil sie sehr zerbrechlich sind, ist der Rand von einem dünnen Kupferreifen eingefaßt. Auf diesen Kupferreifen ist vielleicht der braune Rand an europäischen Porzellanen zurückzuführen. Das Innere der abgebildeten Schale zeigt flott eingravierte Ornamente, im Spiegel einen Drachen, auf der Wandung Lotosblumen. Das Werkzeug, mit dem die Linien eingraviert sind, ist

387

beim Einkratzen schräg gestellt worden, so daß die Linien ziemlich breit und derb geworden sind. Möglicherweise ist es noch ein älteres Stück aus Ting-chou, während die Schalen (Inv. Nr. 79, 1173 und 79, 1414) mit eingepreßten Mustern wohl spätere Imitationen aus Ching-tê-chên sind. Noch jünger ist die Schale 79, 1167, bei der ein braun gemalter Rand den Kupferreif ersetzt.

Eine andere viel häufiger auftretende Gruppe von Weißporzellanen, die in Sammlerkreisen unter den Namen »blancs de Chine« bekannt sind, besitzt eine dicke samtartige Glasur von crème- oder elfenbeinfarbener Tönung. Sie wurden in Têhua in der Provinz Fuchien fabriziert. Eine sehr beliebte in dieser weichporzellanartigen Masse hergestellte Form ist der Weinbecher bzw. die Opferschale in der Abb. 1 rechts. Die eigentümliche Form derselben ist eine Nachbildung einer aus Rhinozeroshorn geschnitzten Schale. In Relief sind Blütenzweige, sowie Drachen und der chinesische Phönix dargestellt. Die Statuette der Kuan-yin (Abb. 1, Schrank 466) aus derselben Masse ist mit kalter roter Farbe bemalt.

Abb. 3. **Kanne mit blauer Unterglasurmalerei.** China. Die Silberfassung von Georg Berger, Erfurt um 1570.

Durch Verbindung mit verschiedenen Metalloxyden nimmt die Glasur im scharfen Feuer des Garbrandes wechselnde Färbungen an. Unter diesen Metalloxyden steht an erster Stelle das Kupferoxyd, das je nach dem Grade der Oxydation der Glasur eine rote, grüne oder türkisblaue Färbung gibt. Der schönste durch dieses Metalloxyd ge-

wonnene Farbton ist ein tiefes leuchtendes Blutrot (sang de boeuf), das entsteht, wenn die Glasur in reduzierender Flamme geschmolzen wird, d. h. wenn infolge sparsamen Luftzutritts dem Feuer der Sauerstoff entzogen wird. Wird dagegen die mit Kupferoxyd versetzte Glasur in oxydierendem

Abb. 4. **Vase mit blauer Unterglasurmalerei.** China um 1700.

Brande, d. h. bei reichlichem Luftzutritt, also mit überschüssigem Sauerstoff gebrannt, so entstehen mannigfach gefleckte und geflammte Töne (flambés), rote, violette, blaue und grüne Farben in reizvollem Spiel. Zahlreiche Porzellane

387
im Schrank 466 zeigen die verschiedenen Möglichkeiten, die diese Kupferoxydglasuren im Brande entwickeln. Es ist wie ein glänzendes farbenprächtiges Feuerwerk, das die Glut des Feuers auf die Flächen der Gefäße festgebannt hat. Besonders geschätzt sind solche Porzellane, deren Farbe den zarten Tönen der Haut des Pfirsichs gleicht (peach bloom).

Bescheidener ist die Farbwirkung, die das Eisenoxyd in der Glasur hervorruft. Zunächst ist es ein etwas trübes Grün, als Seladongrün bekannt. Die so gefärbten Porzellane, die zu den ältesten chinesischen Porzellanen, die wir noch besitzen, gehören, sind in der Regel nicht glatt, wie die Gefäße mit den glänzenden Kupferglasuren, sondern mit Reliefs oder eingravierten Ornamenten versehen. Die in den Tiefen der Gravierungen liegende Glasur erscheint naturgemäß dunkler als die übrige auf den erhöhten Stellen aufliegende Glasur. (Vergl. die Abb. 2.) Bei den älteren Stücken zeigt sich auf dem Boden ein rostbrauner Ring, die Spur des Untersatzes, auf dem das Porzellan beim Brande gestanden hat. Der Name Seladon wurde diesen Porzellanen im 17. Jahrhundert nach dem grüngekleideten Helden des Romanes L'Astrée von Honoré d'Urfé beigelegt. Ebenfalls aus Eisenoxyd gewonnen wurde eine braune Glasur, die in ihrer Farbe an Milchkaffee (café au lait) erinnert. Sie wurde mit besonderer Vorliebe auf der Außenseite von
391 Tassen mit Blaumalerei angewendet. (Vergl. Schrank 464.)

Außer diesen Scharffeuerglasuren gibt es noch blaue Glasuren aus Kobalt und schwarze aus Kobalt in Verbindung mit Mangan- oder Eisenoxyd, die ebenso im Garbrande auf das lufttrockene Gefäß befestigt werden. Eine mit glänzender schwarzer Glasur versehene eiförmige Vase mit Goldmalereien in prachtvoller französischer Bronzefassung ist im Rokokozimmer ausgestellt. (Siehe die Abbildung im Rokokohandbuch.)

Andere Glasuren werden in einem schwächeren Brande aufgebracht, nachdem das Gefäß zuvor ohne Glasur gar gebrannt worden ist. Diese auf Biskuit aufgelegten Glasuren sind Bleiglasuren: ein Türkisblau und Grün aus Kupferoxyd, ein Violettbraun aus Manganoxyd, und ein Gelb aus Antimonoxyd. Gefäße und Figuren mit türkisblauen und manganvioletten Glasuren erscheinen sehr häufig in französischen Bronzefassungen (Louvre).

Endlich kommen auch farbige Glasuren bzw. Emails vor, die auf das fertig glasierte Gefäß in dem schwachen Muffelfeuer aufgebrannt werden. Dazu ist vor allem das schöne Korallenrot zu rechnen, das aus Eisenoxyd gewonnen, sowie ein Purpurrot, das aus Gold hergestellt wird.

Die Anwendung aller dieser farbigen Überzüge ist überaus mannigfaltig. Sie werden sowohl als einheitlicher Ton verwandt, als auch in Verbindung mit anderen Dekorationen, indem in dem farbigen Fond Reserven ausgespart werden.

Abb. 5. **Vase mit roter Unterglasurmalerei.** China 18. Jahrh. 391

Mit Hilfe dieser mannigfachen Farbtöne ist es den chinesischen Porzellankünstlern auch gelungen, die Farbenwirkung anderer Stoffe bis zur Täuschung zu imitieren. Es gibt fast kein Material, das nicht in Porzellan nachgebildet worden wäre: Bronze, Eisen, Holz, Lack, Glas, Schlangenhaut,

Leder usw. Eine Nachahmung der Wirkung des Marmors zeigt eine Vase im Schrank 466, während ein Gefäß mit einem Entenhals im Schrank 476 völlig einem mit Gold und Silber tauschierten Bronzegefäß gleicht.

Bei den eigentlichen Glasuren ist noch eines besonderen Effektes Erwähnung zu tun, der offenbar anfangs nur ein unbeabsichtigter Fehler, dann aber als künstlerisches Mittel bewußt und mit überlegter Berechnung angewandt wurde. Es ist die sog. Krakelierung, bei der die Glasur so zerrissen ist, das ihre Oberfläche mit einem eng- oder weitmaschigen Netz von feinen Linien überzogen ist. Um die Wirkung zu erhöhen, sind diese Risse oft mit schwarzer oder roter Farbe eingerieben. Die Chinesen vergleichen die Zeichnung dieser Krakeluren mit gespaltenem Eis, Fischrogen usw., je nach der Beschaffenheit des Musters. Diese Haarrisse sind die Folge eines mechanischen Vorganges; sie entstehen dadurch, daß beim Erkalten des Gefäßes nach dem Brande sich die Glasur schneller zusammenzieht als die Masse des Gefäßes selbst und infolge dessen reißt. Dieses verschiedene Dehnungsverhältnis zwischen Glasur und Masse erzielen die chinesischen Töpfer dadurch, daß sie der Glasur Speckstein zusetzen.

Unterglasurmalerei

Bei der Unterglasurmalerei wird in Europa auf dem verglühten, in China auf dem lufttrockenen Gefäße gemalt, dann dasselbe in bemaltem Zustande mit der Glasur versehen und in der hohen Temperatur des Gutfeuers gebrannt. Nach dem Brande liegen die Farben unter der Glasur, wie durch einen durchsichtigen Panzer geschützt. Nur wenig Metalloxyde halten diesen starken Brand aus: das Kobaltoxyd, das eine blaue Farbe gibt, und das Kupferoxyd, das eine rote Farbe hervorruft. Auf dem europäischen Hartporzellan des 18. Jahrhunderts konnte nur die blaue Farbe als Unterglasurfarbe verwandt werden, das Kupferrot vermochte man nicht herzustellen. Aber auch das Blau kam in der sehr hohen Temperatur des Garbrandes, den das europäische Porzellan verlangt, selten gut und in schönem klaren Ton heraus. Die geringere Temperatur des Garbrandes, den das chinesische Porzellan erfordert, bewahrt dagegen das Kobaltoxyd viel mehr vor der Zerstörung, so daß die blaue Farbe voll und ganz in ungetrübter Schönheit sich entwickeln kann. Und die chinesischen Blaumaler, besonders in der Zeit um 1700, haben es denn auch verstanden, dieser Farbe all den Reiz, den die Technik ihres Materials gestattete, abzugewinnen. Sie wissen dieselbe in der mannigfachsten Modellierung von den zartesten, hellsten bis zu tiefen, satten Tönen zu verwenden, so daß das Blau wie der vibrierende Ton der Geige

Bewegung und Leben bekommt. Da die Pinselstriche von dem lufttrockenen Scherben sofort aufgesogen werden, sind Retouchen ausgeschlossen. Daher besitzen alle diese Unterglasurmalereien den Vorzug der Frische und Ursprünglichkeit, der den Überglasurmalereien, die Korrekturen erlauben, fehlt. Für die verschiedene Behandlung der Blaumalerei und der zu den verschiedenen Zeiten wechselnden Nuancen des

Abb. 6. **Blumengefäß mit Emails auf Biskuit.** China bez.: Hsüanté (1426—1435). 393

Blaus gibt die Sammlung von Blauporzellanen im Schrank 465 reiches Material. Eines der schönsten Stücke ist die Walzenvase mit einer chinesischen Landschaft (Abb. 4). 392

Schwieriger als das Kobaltoxyd ist das Kupferoxyd, das die unangenehme Eigenschaft hat, sich im Feuer stark zu verflüchtigen. Auch den Chinesen gelingt es nur selten, einen schönen roten Ton zu erzielen, häufig geht er ins

bräunliche über; bei der Flasche 97, 108 im Schrank 464 ist er fast schwarz geworden. Es wird sowohl in Verbindung mit dem Kobaltblau als auch allein verwandt. Ausschließlich in Kupferrot bemalt ist die Kugelflasche in der Abb. 5, auf der Drachen über Wellen dargestellt sind. Vereinzelt kommen auch in Verbindung mit diesen beiden Unterglasurfarben zwei andere Scharffeuerfarben vor, das Seladongrün (siehe Seite 10) und das aus Eisenoxyd gewonnene Hellbraun (café au lait), wie auf dem als Persische Kanne gefaßten Porzellan 82, 725 im Schrank 464. Doch haben diese beiden Farben dann immer den Charakter eingelegter Glasuren.

Emails auf Biskuit

Die schon erwähnten Bleiglasuren, die in einem mittleren Feuer (demi grand feu) auf Biskuit als einfarbiger Fond aufgebracht werden, werden auch nebeneinander als mehrfarbiger Dekor verwandt, wie z. B. bei den beiden sitzenden Gottheiten im Schrank 467. Ähnlich werden auch Gefäße mit derartigen Emails dekoriert. Um die Farben voneinander zu trennen, sind die Ornamente entweder in starkem Relief aufgetragen, das durch seine Erhebungen die Farbflächen voneinander sondert, oder die Konturen der Zeichnungen sind erhaben, wie die hochstehenden Ränder der Ornamente auf den spanischen Azulejos (Wand 209—210), oder die Zeichnung ist eingraviert, wie bei dem Teller mit grünem Grund im Schrank 467. Daneben geht eine eigentliche Biskuit malerei, bei der die Farbenflächen nur durch die gewöhnlich in Manganbraun gemalten Konturen getrennt sind, und bei der auch Muffelfarben, wie z. B. das Eisenrot auf der Konfektschale in Gestalt eines Lotosblattes (Schrank 467), angewandt sind. Diese Biskuitmalereien werden aufs höchste geschätzt, besonders die mit schwarzem Grunde, deren Wirkung einigermaßen durch die beiden vierkantigen Flaschen mit weißen Blütenzweigen veranschaulicht wird. Schöner in der Zeichnung ist die vierkantige Flasche, der der Hals fehlt, die auf grünem Grunde die Blumen der vier Jahreszeiten zeigt. Bei der Blumenvase in Gestalt eines halben Flaschenkürbis (Abb. 6) stehen die mythologischen Darstellungen auf gelbem Grunde.

Charakteristisch für diese Biskuitdekorationen sind die dünnen, durchsichtigen Emails, die das Korn des Biskuits durchscheinen lassen. Nur das Weiß, das niemals als Grundton, sondern nur zur Darstellung des Ornaments verwandt wird, ist opak.

Überglasurmalerei

Während die europäische Porzellankunst für die Malerei über der Glasur stumpfe Farben verwendet, bei denen die färbenden Metalloxyde durch das beigemischte

Flußmittel nur auf der Glasur befestigt, aber nicht von demselben aufgelöst werden, werden dagegen beim ostasiatischen Porzellan statt der Farben farbige Gläser (Emails) benutzt, in denen die färbenden Metalloxyde aufgelöst

Abb. 7. Vase. China bez.: Wan-li (1573—1619).

sind. Diese Emails liegen reliefartig auf dem Porzellan auf, während die europäischen Farben kaum fühlbar sind. Nur das aus Eisenoxyd gewonnene Korallenrot und eine zumeist nur für die Konturen verwendete schwarze Farbe ist ebenso stumpf und dünn wie die europäischen Farben.

Auch die ostasiatischen Emails werden in dem schwachen Muffelbrande auf der Glasur befestigt.

Versuche, diese Emails auch auf dem europäischen Hartporzellan anzubringen, sind gescheitert. Sie blättern im Brande ab und reißen dabei oft tiefe Löcher in die Glasur. Nur Massen von ähnlicher Zusammensetzung, wie das ostasiatische Porzellan, nehmen diese farbigen Gläser auf.

2. Form und Ornamentik

So schwierig es auch ist, die unseren europäischen ungeschulten Augen oft fremdartig anmutenden Schöpfungen der chinesischen Künstler voll zu würdigen, so gibt es doch etwas, das ohne weiteres verstanden werden kann und als eine allgemein gültige und von jeder nationalen Sonderlichkeit freie Schönheit immerdar sein Recht behaupten wird, das ist der wunderbare Wohllaut der Formen, der sich in den chinesischen Porzellanvasen ausspricht. Linien von reinstem Ebenmaß und Formen von weichstem Schwunge, volle sanfte Rundungen, zarte Schwellungen und zierliche Biegungen — Schönheiten, die an die Reize des weiblichen Körpers erinnern, sind dem chinesischen Porzellan eigen. Es sind neben den griechischen Vasen die edelsten Formen, die überhaupt die Gefäßkunst aller Zeiten und Völker geschaffen. Gegenüber ihrer weicheren Anmut haben die griechischen Formen etwas Strengeres und Strafferes. Wesentlich ist, das bei den chinesischen Porzellanvasen — soweit sie nicht direkte Kopien von Bronzegefäßen sind — die Henkel ganz fehlen, während diese bei den griechischen Gefäßen die Silhouetten stark bestimmen und entscheidend auf die Entwicklung der ganzen Form einwirken. Auch fehlen alle Profile und scharfen Absätze, in der Regel fließt eine schöne geschwungene Linie in ununterbrochenem Zuge vom Halse bis zum Fuß hinab — ein einziger voll ausklingender Ton.

Viele dieser Gefäßformen sind zweifellos schon in der älteren Bronzekunst geschaffen worden. Alle die Formen, deren Reliefschmuck unzweifelhaft ihre Herkunft aus der Gußtechnik oder Schnitzkunst (Nephrit, Jadeit) offenbart, kommen für unsere Zwecke nicht in Betracht. Sie sind es auch nicht, die von der europäischen Porzellankunst übernommen sind, sondern nur die, deren klarer ungebrochener Umriß sie als keramische Form (ohne Rücksicht auf ihren Ursprung) brauchbar macht. Vielfach scheint durch Weglassen der Henkel und des Reliefschmucks die alte Form dem neuen Zweck angepaßt worden zu sein.

Die schönsten und vollendetsten Formen erscheinen zur Zeit des Kaisers K'ang-hsi (1663—1722). Sie sind es auch, die insbesondere Eingang in die europäische Keramik gefunden haben. Bemerkenswert ist ihre Größe und ihr monumentaler Charakter, zumal im Gegensatz zu den kleinen

Abb. 8. **Vase.** China um 1700.

Formen der japanischen Keramik. Zum Teil liegt das an der verschiedenen Zweckbestimmung. In China verwandte man die Vasen auch als Dekoration, eine Bestimmung, die Japan gar nicht kannte.

In der Dekoration der chinesischen Porzellanvasen herrscht ein zweifaches Prinzip, ein architektonisches und ein malerisches. Bei jenem wird das Gefäß nach seinen Bestandteilen durch Ornamente gegliedert und in besonderen Bildflächen die Darstellungen eingesetzt. Es ist dasselbe

Abb. 9. Vase. China um 1700.

Prinzip, nach der auch der griechische Vasenmaler seine Gefäße dekorierte (Abb. 10).

Bei dem malerischen Dekorationsprinzip wird die ganze Fläche des Gefäßes ohne Rücksicht auf seine Gliederung

als eine Einheit betrachtet, auf die der Maler wie auf eine ausgespannte Leinwand seine Kompositionen setzt (Abb. 9).

Das architektonische Prinzip ist dasselbe, wonach auch die europäische und westasiatische Kunst dekoriert. Diese Gemeinschaftlichkeit erklärt sich aus den vielen Beziehungen, in denen die ostasiatische Kunst zu der westlichen gestanden. Über Babylonien gelangten griechische Kunstformen seit dem 2. Jahrhundert v. Chr. nach China, und seit dem Jahre 67 n. Chr. war es der Buddhismus, der eine Brücke schlug zwischen dem Westen und Osten. Das, was die indische Kunst an antiken Kunstelementen aufgenommen, gelangte auf diese Weise nach China. Besonders rege Wechselwirkungen zwischen Europa und Westasien (Persien) einerseits und Ostasien andererseits herrschten sodann zur Zeit der Mongolendynastie (1280—1367), als Herrscher desselben Stammes zu gleicher Zeit auf den Thronen zu Bagdad und Peking saßen. Schon 1252 fand der Gesandte Ludwig des Heiligen in Karakorum einen Pariser Goldschmied Guillaume Boucher, der für den Mongolenherrscher eine herrliche Tischfontäne aus Silber arbeitete, und 1256 kamen zahlreiche chinesische Künstler und Handwerker nach Persien.

Dagegen scheint jenes malerische Dekorationsprinzip ganz Eigentum des ostasiatischen Geistes zu sein. Vielleicht hängt es mit dem hier am frühsten erwachten Sinn für die Schönheit der Landschaft und dem sich hier zuerst offenbarenden Gefühl für Natureindrücke zusammen. Schon im 4. Jahrhundert n. Chr. gab es in China einen Maler, der sich das Problem stellte, »den Flug des wilden Schwanes zu malen«, und zur Zeit der Sung-Dynastie (960—1279) feierte die Landschaftsmalerei in China ihre höchsten Triumphe. In Zusammenhang mit ihr steht die Wiedergabe einzelner Naturmotive, besonders die Darstellungen der Pflanzenwelt, denen in der Regel die Tiere mehr attributiv beigesellt sind (Abb. 9). Die Wiedergabe der freien Willkür des Naturmotivs mochte leicht die Schranken architektonischer Gebundenheit gesprengt haben. Doch ist dieses malerische Prinzip der Dekoration kein regelloses. Der Blumenzweig, der die freie Fläche schmücken soll, wird mit einer Treffsicherheit hingesetzt, daß es scheint, er könne nicht anders und nicht besser zur Füllung des Raumes verwandt werden (Abb. 9, 13, 17).

Die Malerei ist im wesentlichen Umrißzeichnung, sie kennt keine Schatten und keine Modellierung. Die Gegenstände werden in der Regel ohne Wiedergabe ihrer körperlichen Rundung auf die Fläche projiziert, sie werden als Flächen, nicht als Körper dargestellt. Und was mit dem einzelnen Gegenstande geschieht, geschieht auch mit dem ganzen Land-

schaftsausschnitt, auch er wird als Fläche behandelt, ohne daß versucht wird, durch perspektivische Darstellung in die Tiefe zu gehen. Das Hintereinander wird durch ein Übereinander gegeben (Abb. 14), ein Verfahren, das für die Ausfüllung von Flächen sich vortrefflich eignet und z. B. auch von den flandrischen Gobelinwirkern angewandt wurde. Überhaupt ist diese flächenhafte Malerei ein ausgezeichnetes Dekorationsmittel, da sie sich mit dem Grunde, den sie schmücken soll, aufs engste verbindet.

Schon der rein lineare Charakter der chinesischen Malerei verrät ihre nahe Verwandtschaft mit der Kalligraphie. Noch mehr zeigt dieses die starke Stilisierung, die selbst die direkten Naturwiedergaben erfahren. Bei den Figuren ist das Spiel der Gewandfalten in feste Rhythmen gebannt, die Felsen werden in bestimmter schematischer Form, nicht naturalistisch dargestellt und selbst die Blumenblätter in einer allgemeinen konventionellen Gestalt wiedergegeben, doch so, daß das jeweilige Vorbild sich noch erkennen läßt. Daneben gibt es aber zahlreiche Gegenstände, die völlig zu rein linearen Motiven verschnörkelt sind, wie die Fledermaus, Wellen und Wolken (Abb. 5), Flammen u. a. Diese sowie die speziellen Schöpfungen der chinesischen Phantasie, der Drache und der Phönix, werden auch als rein ornamentale Einheiten benutzt. Andererseits hat vieles von dem, was uns nur als gegenstandsloses Ornament erscheint, wie z. B. der Mäander, bei den Chinesen eine bestimmte sinnvolle Bedeutung, so daß es ohne Kenntnis chinesischer Sprache und Kultur niemals möglich ist, die Bedeutung der chinesischen Dekoration ganz zu verstehen.

3. Versuch eines geschichtlichen Überblickes

Nur auf literarischem Wege läßt sich einigermaßen dem Ursprung des chinesischen Porzellans näher kommen, da erst seit dem häufigeren Auftreten desselben auf europäischem Boden, also seit dem 16. Jahrhundert, sich aus den erhaltenen Stücken selbst eine leidlich feste Basis für ihre Datierung gewinnen läßt. Schon um 600 n. Chr. wird in chinesischen Quellen von »grünem Porzellan« (Seladon?) gesprochen.

Aber erst zur Zeit der Tang-Dynastie (618—907), unter der in China Malerei, Poesie und Musik hohe Pflege fanden, erscheinen feste Nachrichten, die an dem Vorhandensein wirklichen Porzellans kaum Zweifel lassen. Denn wenn keramische Waren jener Zeit als feinkörnig, dünnwandig, durchsichtig und glänzend wie weißes Nephrit bezeichnet werden, so kann man darunter nichts anderes als Porzellan

verstehen. Auch die Erzählung, daß ein berühmter Musiker aus zehn Porzellanschalen sich ein Glockenspiel gebildet habe, weist auf wirkliches Porzellan hin. Der erste Fremde, der in unzweideutigen Ausdrücken von Porzellan spricht, war der Araber Soleyman, der in der Mitte des 9. Jahrhunderts China bereiste. Zur gleichen Zeit mit der Einführung des neuen Materials scheint auch der allgemeine

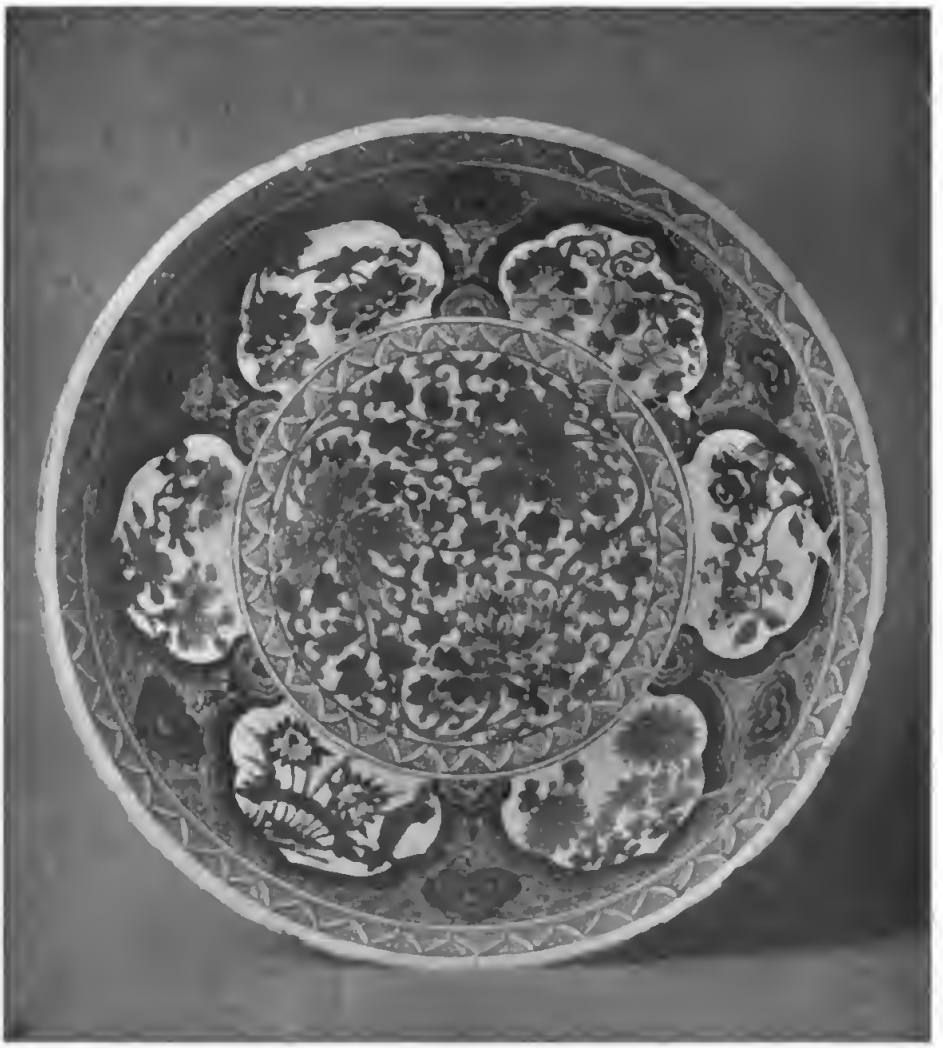


Abb. 10. **Schüssel.** China bez.: K'ang-hsi (1662—1722).

Gebrauch des Tees aufgekommen zu sein, möglicherweise nicht ganz ohne inneren Zusammenhang.

Zur Zeit der Sung-Dynastie (960—1279) blühten schon mehrere Porzellanfabriken, deren Erzeugnisse ziemlich genau beschrieben werden, so daß man den Versuch gemacht hat, bestimmte Stücke dieser Zeit zuzuweisen. Der in Ting-chou

gefertigten weißen Porzellane ist schon auf S. 7 Erwähnung getan, ebenso der Seladone, deren Hauptfabrikationsort Lung-chüan (Provinz Chê-hiang) war. Die starkwandigen Seladone waren anscheinend Exportware, die von dem Hafen Zaitun in der Gegend von Amoy ausgeführt wurden und durch den arabischen Handel bis nach Marokko gelangten. Seladone, die auf diese Weise exportiert wurden, hat man in Japan,

Abb. 11. **Rückseite umstehender Schüssel.**

Borneo, Sumatra, in Indien, Jawa und auf den Philippinen gefunden, in Sansibar zugleich mit chinesischen Münzen des 10. und 11. Jahrhunderts. Das Museum besitzt Scherben von Seladongefäßen, die in Fostat (Oberägypten) zusammen mit anderen Gefäßen ausgegraben sind. Vielleicht ist die grüne Farbe dieser Porzellane aus dem Bestreben zu erklären, das so hochgeschätzte Nephrit nachzuahmen.

Auch andere farbigen Glasuren wußte man damals sowohl auf Porzellan wie Steinzeug herzustellen, so eine wundervolle hellblaue Glasur (clair de lune). Wohl das schönste in Europa befindliche Stück mit einer solchen Glasur, ein großer Napf, befindet sich im Besitz des Herzogs von Sachsen-Koburg-Gotha und ist im Museum zu Gotha ausgestellt, ein kleineres Stück besitzt das Britische Museum in London. Es ist nicht ausgeschlossen, daß dieselben aus so früher Zeit stammen. Geflammte und krakelierte Glasuren werden auch schon erwähnt, ebenso nimmt man an, daß die Emails auf Biskuit ebenfalls bekannt waren. In Ching-tê-chên, wo damals schon für den kaiserlichen Hof gearbeitet wurde, fabrizierte man dünnes weißes Porzellan.

Unter der Mongolenherrschaft (1280—1367) scheint die chinesische Porzellanindustrie im wesentlichen für den Export gearbeitet zu haben. Erst unter den Ming-Kaisern (1368 bis 1643) nimmt die Porzellankunst erhöhten Aufschwung. Die Produktion konzentriert sich jetzt allmählich fast ganz auf Ching-tê-chên. Besonders sind es zwei Kaiser, deren Regierungszeiten als Blüteperioden der Porzellankunst gelten, Hsüantê (1426—1435) und Chêng-hua (1465—1487); ihre Marken wurden später am häufigsten nachgeahmt. Gepflegt wurde unter diesen Kaisern insbesondere die Unterglasurmalerei und die Dekoration auf Biskuit. Indessen läßt sich kein einziges Stück mit positiver Sicherheit aus dieser Zeit nachweisen, wenn es ja auch nicht ausgeschlossen ist, daß z. B. die große Schüssel mit Drachen in roter Unterglasurmalerei im Völkermuseum, sowie das Gefäß Nr. 271 in der Sammlung Franks im Britischen Museum mit Blaumalereien, die die Marke des Kaisers Chêng-hua tragen, wirklich aus dieser Zeit stammen.

Erst im 16. Jahrhundert lichtet sich allmählich der Nebel, der über der chinesischen Porzellankunst der früheren Jahrhunderte lagert. Für die Zeit des Kaisers Chia-ching (1522—1566) lassen sich schon eine große Anzahl charakteristischer Stücke nachweisen. Dazu gehören vor allem Porzellane mit Malerei in Kobaltblau, das einen ganz besonders tiefen leuchtenden Ton hat. Das Blau tritt aber zumeist nur in einer Nuance auf, die spätere modellierende Behandlung dieser Farbe kommt fast noch gar nicht vor. Der Ton des Blaus entspricht annähernd dem auf der kleinen Vase Inv. Nr. 79, 1186, die die Marke des Kaisers Wan-li (1573—1619) trägt. Daneben erscheint aber auch im 16. Jahrhundert ein blasses, oft trübes Blau, wenigstens zeigen die in jener Zeit in Edelmetall gefaßten Porzellane derartige Töne, wie z. B. die in der Abb. 3 dargestellte Kanne, deren silberne vergoldete Montierung die Marke des Erfurter

Goldschmieds Georg Berger (1560—1577) trägt. Das Blau ist bei diesem Stück ziemlich trübe, es tritt in schwarzen Punkten und Flecken an die Oberfläche der blasigen Glasur. Dagegen ist das Blau der chinesischen Kanne in der Sammlung Salting im Viktoria- und Albert-Museum in London,

Abb. 12. **Vase.** China um 1700.

deren englische Silberfassung aus dem Jahre 1585 stammt, sehr blaß. Zahlreiche Blauporzellane mit Marken von Kaisern des 16. Jahrhunderts besitzt die Sammlung Franks im Britischen Museum. Von den Stücken des Kunstgewerbemuseums gehören dieser Zeit bzw. dem Anfang des 17. Jahr-

hunderts wahrscheinlich der Napf Inv. 03, 122, und 90, 239 an, sowie die kleine Vase 79, 1186, die die Marke des Kaisers Wan-li trägt.

Auch mehrere der Gefäße in persischen Formen, die großen Kannen, Wasserpfeifen usw. sind wahrscheinlich um 1600 in China für den Export nach Persien gearbeitet. Unter den Gebäuden der Moschee des Schech Safi in Ardebil befindet sich auch ein Porzellanhaus, in dem jetzt noch etwa fünfhundert chinesische Porzellane, zumeist mit Blaumalereien, am Boden stehen. Früher waren sie in Wandnischen untergebracht, ähnlich wie später im 18. Jahrhundert in den europäischen Schlössern in Porzellankabinetten die Porzellane aufgestellt wurden. Schah Abbas I. (1586—1628), der Erbauer der Moschee, benutzte sie als Speisegeschirr (Sarre). Wie für Persien so wurde unter Wan-li auch schon für den europäischen Export gearbeitet; mehrere der großen Schüsseln im Meißener Porzellansaal sowie verschiedene Porzellane im Hohenzollernmuseum gehören dieser Zeit an.

Auch die Malerei über der Glasur erscheint auf Porzellanen, die man wohl sicher noch dem 16. Jahrhundert zuschreiben darf. Zunächst treten die Muffelfarben in Verbindung mit der Blaumalerei auf, indem z. B. ein gelber Ton den weißen Grund deckt. Nicht selten ist dann die Blaumalerei mit einigen bunten Muffeltönen gehöht. Oder es wird das Ornament in einer Muffelfarbe aufgesetzt, der Grund dann mit einer zweiten Muffelfarbe gedeckt, wie z. B. bei dem Teller mit grünem Drachen auf eisenrotem Grunde, der allerdings schon dem 18. Jahrhundert angehört (Schrank 467). Dann aber erscheint auch die Malerei in bunten Muffelfarben auf der weißen, nicht gedeckten Glasur. Eines der ältesten Stücke mit dieser Dekoration ist vielleicht der Spülnapf Nr. 989 in der Sammlung Salting im Viktoria- und Albert-Museum in London, der die Marke des Kaisers Chêng-tê (1506—1521) trägt. Auch der Napf 84, 1040 auf dem Gestell neben dem Schrank 466 mit der Marke des Kaisers Chia-ching (1522—1566) dürfte wohl aus der Zeit seiner Datierung stammen. Charakteristisch für diese frühen Muffeldekorationen sind das dunkele fleckige Eisenrot und die noch unvollkommenen schmutzigen Emails. Das türkisblaue Email, das sich auch auf der eiförmigen Vase im Schrank 467 findet, kommt auf den Muffelmalereien der späteren Zeit nicht mehr vor.

Auch unter Wan-li (1573—1619) weisen die Emails noch dieselben Mängel auf. Zum Teil sind es, wie z. B. auf der großen freistehenden eiförmigen Vase neben Schrank 466, stumpfe Farben, aber noch nicht Emails. Die Sammlung

des Museums besitzt gerade aus der Zeit dieses Kaisers eine verhältnismäßig große Anzahl von Porzellanen mit Überglasurmalerei. Das in Verbindung mit den Überglasurfarben auftretende Unterglasurblau ist ungleichmäßig, bald tief und leuchtend, wie unter Chia-ching, bald blaß wie auf der Flasche in der Abbildung 7. Die Formen sind zumeist schwerfällig, sie besitzen noch nicht die Eleganz der späteren Zeit.

Abb. 13. Vase. China, Ende 17. Jahrh.

Die Glanzzeit der chinesischen Porzellankunst, soweit wenigstens diese in erhaltenen Stücken sich darstellt, fällt in die Regierung des Kaisers K'ang-hsi (1662—1722). Zu keiner anderen Zeit zeigen die Formen der Gefäße die gleiche Anmut der Umrißlinien, entwickeln die Farben eine solche Leuchtkraft und Schönheit und sind die Dekorationen von so vollendeter Zeichnung. Es scheint, daß dieser Aufschwung der Porzellankunst seit 1680 datiert. Die ersten Jahre der Regierung dieses Kaisers waren mit Kämpfen

gegen aufständische Rebellen ausgefüllt, 1675 wurde die kaiserliche Manufaktur in Ching-tê-chên völlig zerstört und erst 1680 konnte der volle Betrieb wieder aufgenommen werden.

Sämtliche in älterer Zeit geübten Dekorationsweisen werden wieder aufgenommen und mit hoher Vollendung

Abb. 14. **Schüssel.** China, Anfang 18. Jahrh.

angewandt. Unter den farbigen Glasuren werden besonders die aus Kupferoxyd gewonnenen roten und geflammten Töne mit großer Meisterschaft hergestellt. Die Blaumalerei erreicht in der virtuosen Beherrschung der Tonmodellierung eine Vollkommenheit, die sie vielleicht niemals vorher besessen. Die Sammlung des Museums ist nicht reich an

Blaumalereien aus dieser Zeit, hervorragende Stücke fehlen ganz. Am besten vermag noch die schon erwähnte, in der Abb. 4 dargestellte Walzenvase die technische Meisterschaft der damaligen Blaumaler zu veranschaulichen. Ein selten vorkommendes Stück ist die kleine Vase, aus deren blauem Grunde Drachen ausgraviert sind. Die Walzenvase 98, 227 zeigt in dem durch Spritzung aufgetragenen, gesprenkelten blauen Grunde (bleu fouetté) weiße Reserven mit figürlichen Darstellungen. Zu den am höchsten geschätzten Blauporzellanen gehören die fälschlich Hawthorn- oder Mayflower-Vasen genannten eiförmigen Deckelvasen, bei

Abb. 15. **Teller.** China, 1. Hälfte 18. Jahrh.

denen auf tiefblauem Grunde Mumeblüten ausgespart sind. Die auf Biskuit emaillierten Porzellane, die man früher in der Regel früheren Jahrhunderten zuzuschreiben geneigt war, werden jetzt zumeist in die Zeit K'ang-hsis gesetzt, wo dieser alte Dekor ebenfalls mit größtem Erfolg wieder aufgenommen wurde. Da die meisten Stücke die Marke der Kaiser Ch'êng-hua oder Hsüan-tê tragen, wird man annehmen dürfen, daß es sich um direkte Kopien alter Stücke des 15. Jahrhunderts gehandelt hat.

Während alle diese Dekorationen in früheren Jahrhunderten vielleicht mit derselben technischen Vollendung

geübt sein mögen, scheint dagegen auf dem Gebiete der Überglasurmalerei unter K'ang-hsi ein ganz wesentlicher Fortschritt eingetreten zu sein. Die Emailfarben gelingen jetzt zum ersten Male vollkommen, besonders das Grün wird in so glänzender Weise herausgebracht, daß es mit seiner leuchtenden Pracht alle anderen Farben sich unterordnet, so daß man der ganzen Gruppe der so dekorierten Porzellane die Bezeichnung »famille verte« gegeben hat. Daneben tritt an zweiter Stelle ein kräftiges Eisenrot, ferner ein gelbes und manganviolettes Email. Das Blau tritt in der ersten Zeit unter K'ang-hsi als Unterglasurblau, später als Überglasurblau auf. Die grauschwarzen Konturen und die Innenzeichnung werden von den durchsichtigen Emails gedeckt. Eines der schönsten Beispiele dieses Dekors, bei dem besonders das Grün von schönster Leuchtkraft und satter Tiefe ist, ist die Vase in der Abb. 12.

Es gibt aber auch noch Porzellane, die noch nicht die volle Klarheit und Farbenfrische dieser Überglasurpalette zeigen, sondern den älteren Malereien aus der Zeit Wan-lis nahestehen. Man pflegt sie auch zumeist noch in die Ming-Zeit zu setzen. Indessen enthält die Sammlung des Museums ein Stück, wodurch diese ganze Gruppe in die Regierungszeit K'ang-hsis hinaufgerückt wird: die in der Abb. 10 wiedergegebene Schüssel. Sie zeigt nämlich auf der Rückseite die sehr schön geschriebene Marke des Kaisers (Abb. 11). Charakteristisch ist der doppelte Fußrand, der eine unglasierte runde Rinne bildet. Auch die Schüssel mit Felsen und Päonien (Abb. 13) ist in der Zeichnung noch sehr streng und altertümlich, während dagegen die Vase mit Blütenzweigen und Vögeln (Abb. 9) sowie die große Schüssel mit figurenreicher Darstellung (Abb. 14) schon der Zeichnung nach sich als Arbeiten der jüngeren K'ang-hsi-Zeit darstellen. Der große Stil, den diese älteren Malereien besitzen, weicht einer zierlicheren und kleinlicheren Manier. Vielleicht waren europäische Einflüsse dabei im Spiel. Unter K'ang-hsi hatten die Jesuiten großen Einfluß in China; 1699 wurden zwei Maler des Jesuitenordens, Gherardini und Belville, nach Peking berufen, und von einem chinesischen Maler aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts erzählt der Biograph, daß er nach der Methode des Westens gearbeitet habe.

K'ang-hsis Nachfolger Yung-chêng (1723—1735) suchte mit blutiger Gewalt das Christentum, das schon unter den kaiserlichen Prinzen Anhänger gefunden hatte, wieder auszurotten und die alten nationalen Traditionen von neuem zu beleben. Auch in der Kunst äußert sich diese Reaktion. In Ching-tê-chên werden die alten Porzellane, die der Kaiser aus seiner Sammlung in die Manufaktur schickte, kopiert.

Aber der europäische Einfluß ließ sich nicht aufhalten. Er äußert sich zunächst in einer Herabstimmung der kräftigen Farben zu zarten gebrochenen Tönen, ein ähnlicher Vorgang, wie er damals auch in Europa hervortritt. Vielfach

Abb. 16. **Vase.** China bez.: Yung-cheng (1723—1735).

werden die Konturen bei der Anwendung durchsichtiger Emails in Unterglasurblau vorgezogen, wie bei der Pilgerflasche in Schrank 468, die als Dekoration große Fruchtzweige zeigt. Die Zeichnung ist in dieser Zeit oft von großer Zierlichkeit und Anmut (Abb. 15).

Neben diesen zarten, allmählich sich verflüchtigenden, durchsichtigen Emails der alten »famille verte« tritt dann eine völlig neue Palette, die von einem schönen, aus Gold gewonnenen, an die Stelle des Eisenrots tretenden Purpur beherrscht wird. Die Porzellane der neuen Farbenskala führen den Namen »famille rose«. Diese Purpurfarbe tritt schon auf Porzellanen auf, die unzweifelhaft noch der Zeit des Kaisers K'ang-hsi angehören, wie auf der im Schrank

Abb. 17. **Schüssel.** China, 18. Jahrh.

463 stehenden Deckelvase mit grünen Emails, Eisenrot und Purpur, die im übrigen noch den Charakter der »famille verte« trägt. Aber erst unter Yung-chêng scheinen neben diesem Purpur jene opaken zarten Töne aufgekommen zu sein, die durch Mischung der farbigen Flüsse mit weißem Email entstanden sind. Ein ausgezeichnetes Beispiel dieser neuen Malerei stellt die Vase in der Abb. 16 dar. Die fein detaillierte Innenzeichnung, bei der die Farben übereinandergesetzt sind, entspricht in ihrer modellierenden Be-

handlung und dem Ineinandergehen der Töne statt des früheren Nebeneinander schon ganz der europäischen Malweise.

Unter Ch'ien-lung (1736—1795) nimmt die chinesische Porzellankunst unter der Ägide des kunstsinnigen Kaisers noch einmal all ihr Können zusammen. Aber es fehlt ihr die alte nationale Kraft. Die Formen werden schlaff und weichlich, die weiße Glasur vielfach kreidig und stumpf. Allerdings gelingen zum Teil noch die alten farbigen Glasuren, aber gepflegt werden mehr jene täuschenden Nachahmungen fremder Stoffe und gewisse Effekte, wie die durchbrochenen, nur durch Glasur geschlossenen Dekorationen (grain de riz, vgl. den Teller im Schrank 486, bei dem die Körner des Granatapfels in dieser Technik hergestellt sind), oder das Eierschalenporzellan. An die Stelle der Kunst tritt jetzt das Raffinement. Auch in der Überladung mit Ornamenten (seven borders) zeigt sich der Verfall, wenn ja auch noch vieles Geschmackvolle (siehe die Abb. 17) geschaffen wird. Die Blaumalerei, die noch unter Yung-chêng mit einiger Kunst geübt wurde, sinkt völlig von ihrer früheren Höhe herab. In der Überglasurdekoration herrschen die oft schreienden und harten Farben der »famille rose«.

Die letzten Ausläufer der alten Porzellankunst reichen, ähnlich wie in Europa die historischen Stile, bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts. Manches von dem, was noch unter Tao-kuang (1821—1850) geschaffen wurde, ist in der sorgfältigen technischen Ausführung immerhin noch achtenswert, wie z. B. die im Schrank 479 ausgestellten Näpfe mit farbigen Fonds, in denen Ornamente eingraviert sind, und mit Blumenmalereien in weißen Reserven. Äußerlich kennzeichnet sich der Zusammenbruch der chinesischen Porzellankunst in der Zerstörung von Ching-tê-chên während der Taipingrebellion im Jahre 1855.

Chinesische Exportware

Man darf annehmen, daß schon im Mittelalter viele der schweren dickwandigen Seladone eigens für den Export angefertigt worden sind (vgl. S. 22). Gegen Ende des 16. Jahrhunderts bewirkte sodann die starke Nachfrage nach chinesischem Porzellan sowohl in Persien wie in Europa, daß für beide Märkte besondere Ware angefertigt wurde. Aber während man bei den für Persien gearbeiteten Stücken vor allem in den Formen, zum Teil auch wohl im Ornamente dem Geschmack und dem Bedürfnisse der Abnehmer stark entgegen kam, scheint der einzige Unterschied zwischen dem damals für China selbst und für Europa anderseits fabrizierten Porzellan in der schlechteren Qualität des letzteren beruht zu haben. Höchstens wird man besonders beliebte Muster bei der Exportware bevorzugt haben.

Erst unter Khiang-hsi geht man in China dazu über, den Geschmack der Europäer soweit zu berücksichtigen, daß man das Porzellan mit Darstellungen dekorierte, für welche die Vorlagen, Zeichnungen, Kupferstiche u. a., von Europa eingeschickt wurden. Diese Malereien wurden zum großen Teil in Kanton ausgeführt. Naturgemäß überwiegen die Wappen der Besteller, aber ebensowenig fehlt es an Genrebildern, religiösen, historischen und mytholischen Darstellungen. Die Sammlung des Museums ist reich an derartigen Porzellanen, eine große Anzahl von Geschirren mit Malereien in Schwarz und Gold sind als Geschenk der Frau Sophie Eltzbacher dem Museum überwiesen worden. Der künstlerische Wert dieser Porzellane ist gering. Interessant ist die sonderbare Umwandelung, die vielfach die europäischen Motive unter der Hand des chinesischen Malers erfahren haben. Das Parisurteil auf einem Teller im Schrank 476 zeigt z. B. die Unsicherheit des Porzellanmalers in der Wiedergabe der unbekleideten Figuren; die Darstellung des Nackten ist auf dem chinesischen Porzellan — von Obscönitäten abgesehen — ausgeschlossen.

Chinesische Arbeiten sind auch die siamesischen Gefäße im Schrank 476, wie Masse, Technik und Farben deutlich erkennen lassen.

Japanisches Porzellan

So hoch in China das Porzellan als künstlerisches Ausdrucksmittel steht, so wenig ist es in Japan unter den keramischen Produkten angesehen. Steinzeug und Steingut

Abb. 18. **Teller (Imariware).** Arita, 17. Jahrh.

nehmen hier die erste Stelle ein. Ihre gedämpften intimen Reize, die etwas Müdes, Weiches an sich haben und sehr verfeinerte Sinne zu ihrer Würdigung verlangen, Sinne, die an vergilbtem Papier und verwittertem Stein sich erfreuen — die verschwiegenen Reize dieser keramischen Stoffe entsprechen mehr dem japanischen Geschmack als die leuch-

tenden frischen Farben des Porzellans, deren Helltönigkeit dem japanischen Ohr vielleicht zu laut erklingen mochte. Jedenfalls hat das Porzellan in Japan nur eine bescheidene Pflege gefunden, es war mehr eine Exportware als ein Produkt zur Befriedigung heimischer Bedürfnisse. Innerhalb der Geschichte der Porzellankunst ist aber trotzdem das japanische Porzellan, auch das für den Export nach Europa geschaffene, nicht unwichtig, weil es stark das europäische Porzellan in Form und Dekoration beeinflußt hat.

Es scheint, daß erst die starke Nachfrage der Europäer nach chinesischem Porzellan überhaupt die Japaner veranlaßt hat, Porzellan zu fabrizieren, um selbst sich die Vorliebe des Occidents für dieses Produkt zunutze zu machen. Denn erst seit Beginn des 17. Jahrhunderts, dem Zeitpunkte, seitdem die Holländer mit Japan in Handelsbeziehungen traten, wurde dort die Porzellanfabrikation in größerem Maßstabe betrieben. Wie in allen anderen Dingen, waren erst recht auf diesem Gebiete die Chinesen die Lehrmeister der Japaner.

Die älteste und bedeutendste Fabrikationsstätte war die Stadt Arita in Hizen, der Korea zunächst gelegenen Provinz. In Hizen war schon zu Beginn des 16. Jahrhunderts von einem Töpfer, der in China gelernt hatte, Porzellan fabriziert worden, aber ohne dauernde Wirkung. Besseren Erfolg hatte der koreanische Töpfer Li-Sanpei, der nebst anderen Genossen von den Japanern aus einem Kriegszuge nach Korea mitgebracht worden war, um seine Kunstfertigkeit nach Japan zu verpflanzen. Er fand um 1600 bei Arita reiche Kaolinlager und errichtete in diesem Orte den ersten Brennofen. Da in China um die Mitte des 17. Jahrhunderts durch den Einfall der Mandschu die Manufakturen in Chingtê-chên für längere Zeit still gelegt wurden, machten sich die Töpfer Aritas diesen Umstand zunutze und zogen einen großen Teil des Exporthandels nach Europa an sich. Ihre Erzeugnisse wurden von Imari, einem kleinen Hafen, nach Nagasaki geschafft und von da aus weiter transportiert. Der Name »Imari« ist dann dem Porzellan von Arita als Gattungsname (»Imariware«) beigelegt worden.

Die besten Erzeugnisse Aritas, in denen sich ein feiner Geschmack ausspricht, sind sparsam mit bunten Emails dekorierte Gefäße, die offenbar zunächst für japanische Abnehmer bestimmt waren. Die Masse ist fein, die Glasur milchig, wenig durchsichtig, oft elfenbeinfarben. Das Eisenrot herrscht in der Dekoration vor, dazu treten ein grünes, gelbes und ein blaues Email. Der weiße Grund wird nur wenig gedeckt von den zierlichen Motiven, die zumeist nur aus einzelnen Bäumen und Blumen, Bambus,

Pinie, Chrysanthemum, Päonie u. a. bestehen (Abb 18). Die nach Europa exportierten Stücke sind in Meißen, St.Cloud, Chelsea, Bow usw. mit Vorliebe nachgeahmt worden.

Indessen dieser maßvolle und zierliche Dekor war den Holländern nicht reich genug. Man wollte prunkvollere Motive und derbere Formen, damit sie sich in die schweren heimischen Barockformen hineinfügen könnten. Und so ent-

Abb. 19. **Flasche.** Kutani um 1700. 411

standen in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts jene reichen, vorzugsweise in Unterglasurblau, Eisenrot und Gold dekorierten Porzellane, die noch jetzt in Massen die europäischen Schlösser füllen. Sie wurden fast täuschend in Delft nachgeahmt (vgl. Schrank 358 im Saal 53). Neben den drei herrschenden Farben werden bunte Emails meistens nur sparsam verwendet. Auch in China hat man diesen Dekor imitiert; bei diesen chinesischen Nachbildungen ver-

rät vielfach nur die Masse, insbesondere der bräunliche Fußrand die Herkunft (vgl. Schrank 480), während das japanische Porzellan leicht an den Warzen unter dem Boden erkennbar ist, den Resten der kleinen Stützen, auf denen die Porzellane beim Brande standen. Auch ist vielfach der Fußrand nicht so sauber abgeschliffen wie beim chinesischen Porzellan, sondern noch rauh und uneben. Außer diesen Waren wurden in Arita noch nur in Unterglasurblau dekorierte Gefäße ebenfalls für den Export hergestellt.

In der Provinz Hizen befanden sich außerdem noch zwei kleinere Porzellanfabriken, die sich durch gute Arbeiten auszeichneten. Die eine war die zu Anfang des 18. Jahrhunderts errichtete Privatmanufaktur des Fürsten von Nabeshima in Okawaji, die nur für den Bedarf des Fürsten arbeitete. Charakteristisch für die Erzeugnisse dieser Fabrik ist ein kammartiges Muster (kushité), wie es das kleine Schälchen im Schrank 477 am äußeren Fußrande zeigt. Innen sind in Unterglasurblau Blüten auf Wellen dargestellt. Den Grund füllt zum Teil eine seladongrüne Glasur. Eine andere Manufaktur, die ebenfalls zu Beginn des 18. Jahrhunderts gegründet wurde, befand sich zu Mikawaji (Hirado). Sie lieferte gute geschmackvolle Blauware, die indessen im Museum nicht vertreten ist. Auch Porzellane mit feinen Pinselreliefs und versenkten Reliefs wurden hergestellt. Die Fabrik arbeitete für den in Hirado residierenden Fürsten aus der Familie der Matsu-ura.

Die nächst Arita bedeutendste japanische Porzellanfabrik ist die um 1660 errichtete Manufaktur in Kutani (Prov. Kaga). Man erzählt, daß ein Töpfer namens Goto Saijiro das Geheimnis der Porzellanbereitung, das in Arita ebenso sorglich wie später in Meißen gehütet worden sei, durch List erworben und nach Kutani gebracht habe. Doch gelang es niemals, eine so weiße und feine Masse herzustellen wie in Arita, sie blieb immer mehr oder weniger grau und kommt oft dem Steinzeug nahe. Infolgedessen wählte man einen Dekor, der möglichst den Grund deckte, und überspann den ganzen Körper mit Ornamenten in einem etwas dunklen schweren Eisenrot. Zu diesem traten entweder bunte Emails, wie Grün und Gelb und Schwarz hinzu (Abb. 19), oder Gold und Silber. Der Rot-Gold-Silber-Dekor ist im 19. Jahrhundert wieder aufgenommen worden (Schrank 476).

Dem großen Stil der chinesischen Porzellane kommt eine andere Gruppe von Porzellanen, die in Kutani hergestellt worden sind, nahe, deren Dekorationen auf den gegen Ende des 17. Jahrhunderts in Kioto lebenden, sehr geschätzten Maler Hisazumi Morikagé zurückgeführt werden. Sie stehen

offenbar unter dem Einfluß der chinesischen Biskuitdekorationen, die Emails decken den ganzen Grund, sind aber auf die Glasur gemalt. Ein Grün von nicht selten überraschender Schönheit überwiegt, daneben tritt ein warmes Manganbraun (violett) und ein Gelb, selten ein Blau

Abb. 20. **Schüssel.** Kutani um 1700.

(über der Glasur). Die Zeichnung ist in Schwarzbraun gemalt und dann von den Emails gedeckt. Die in der Abb. 20 dargestellte große Schüssel zeigt die Technik und den Stil dieser Arbeiten. Die Rückseite zieren große Spiralranken unter grünem Email.

Persisches Porzellan

Lange Zeit war man geneigt, die zahlreichen in Persien gefundenen Porzellane für einheimisches Fabrikat zu halten. Indessen fast alle sind in Masse und Technik so sehr dem chinesischen Porzellan verwandt, wenn auch vielfach gröber und mangelhafter in der Arbeit, so daß man nicht daran zweifeln kann, daß es sich nur um chinesische Exportware

Abb. 21. **Flasche mit Unterglasurmalerei.** Persien.

handelt (vgl. Seite 33). Nur ein einziges Stück befindet sich in der Sammlung, überhaupt das einzige mir bekannte Stück, daß man als persisches Porzellan ansprechen möchte. Es ist die Flasche mit Messingstöpsel im Schrank 341 (Abb. 21). Die Form derselben ist durchaus unchinesisch, sie kommt dagegen bei persischen Gläsern und Fayencen häufig vor (vgl. Schrank 339). Die Einziehung des Bodens verrät, daß die Form der Glastechnik entsprungen ist. Die Glasur ist weich, leicht ritzbar und von grünlichem Ton, sie verläuft unten in dicke Tropfen, ohne ganz bis zum Bodenrand herabzureichen. Der Löwe (oder Tiger?) ist offenbar, wie die Ansätze (Flammen?) an den Oberschenkeln zeigen von einer chinesischen Darstellung beeinflußt, aber wohl kaum von chinesischer Hand gemalt, und zwar in einem zwiefachen Blau und einem graubraunen Tone unter der Glasur. Die Glasur erinnert stark an die alkalische Glasur der persischen Fayencen. Die Masse ist weiß und läßt sich nicht ritzen, muß also als Porzellan bezeichnet werden, und zwar wahrscheinlich als persisches.

Die Möglichkeit, daß auch Persien Porzellan fabriziert habe, ist keineswegs ausgeschlossen, da sowohl in Urmia wie in Kaschan sich Kaolinlager befinden, so daß es an dem nötigen Material nicht fehlte. Auch Reisende des 17. und 18. Jahrhunderts, wie Chardin, erzählen, daß in Persien durchsichtiges Porzellan hergestellt würde, und ebenso spricht Père d'Entrecolles von persischem Porzellan. Bei der eingehenden Kenntnis dieses Mannes von der Technik des chinesischen Porzellans darf man auf seine Mitteilung besonderen Wert legen. Da wir wissen, daß Schah Abbas (1585—1677) eine Kolonie chinesischer Töpfer in Ispahan ansiedelte, ist es möglich, daß damit die Kenntnis der Porzellanbereitung nach Persien gekommen ist.

Erste Versuche der Porzellanbereitung in Europa

Wohl die früheste Kunde vom chinesischen Porzellan brachte gegen Ende des 13. Jahrhunderts der Venetianer Marco Polo nach Europa, der seinen Landsleuten über diese unbekannte Ware berichtete und wohl auch einige Stücke mit nach Hause brachte. Im 15. Jahrhundert müssen schon eine größere Anzahl von chinesischen Porzellanen durch die Venetianer und Genuesen nach Italien gekommen sein, bis dann nach der Entdeckung des Seewegs um das Kap der guten Hoffnung im Laufe des 16. Jahrhunderts der Import, zunächst durch die Portugiesen vermittelt, allmählich anwächst. Natürlich weckte diese keramische Ware, die an Schönheit und Gebrauchswert alle anderen Tonprodukte weit übertraf, bald in den Europäern den Wunsch, etwas Ähnliches selbst herstellen zu können, zumal man dem Porzellan damals übernatürliche Eigenschaften (durch Veränderung seiner Farbe die Anwesenheit von Gift zu verraten) beimaß.[1])

Die ersten Versuche dieser Arten fanden in Venedig statt. Schon 1470 berichtet ein Mönch an einen Freund in Padua, daß ein gewisser Antonio von San Simeone durchsichtiges Porzellan erfunden habe, so daß alle Töpfer und Alchymisten Venedigs über diese Entdeckung in große Aufregung geraten seien. Die neue Ware komme an Qualität den barbarischen Gefäßen nahe. 1518 rühmt sich ein Spiegelfabrikant Leonardo Peringer, der in der Merceria zu Venedig wohnte, ebenfalls, das Geheimnis gefunden zu haben, durchsichtiges Porzellan gleich dem orientalischen herzustellen. Von welchem Erfolge alle diese Versuche gewesen sind, wissen wir nicht. Ebensowenig haben in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts die Bemühungen, die an den Höfen zu Ferrara, Pesaro und Turin angestellt wurden, Porzellan zu bereiten, zu Resultaten, die für uns greifbar wären, geführt.

[1]) Mathesius, Bergpostill. S. 268: »heut zutag brauchn die großen Potentatē jr porzelach / welches man für die edlisten vnd tewristen trinckgeschirr achtet / darin kein gifft bleiben sol.«

Besser steht es mit unserer Kenntnis des in Florenz von dem Großherzog Franz I. (1574—1587) hergestellten Porzellans, da sich von demselben noch eine größere Anzahl von Stücken (40—50) erhalten hat. Es ist das sog. Medici-porzellan. Dem Großherzog, der sich in seinen Mußestunden mit naturwissenschaftlichen Arbeiten beschäftigte und in

Abb. 22. **Schüssel.** Mediciporzellan. Florenz um 1580.

seinem Laboratorium alle möglichen Experimente anstellte, gelang es, wie es heißt nach zehnjährigen Versuchen, mit Hilfe eines Griechen eine Masse herzustellen, die man als Porzellan bezeichnen kann. Nach seinem Tode scheint die Porzellanfabrikation weiter fortgeführt zu sein. Ein gewisser Niccolò Sisti, der anscheinend schon unter Franz I. in Florenz,

und später in Pisa Porzellan fabriziert hat, erhält 1620 eine Unterstützung vom Großherzog Cosimo II.

Das Mediciporzellan kann als kaolinhaltiges Frittenporzellan bezeichnet werden, das in der Mitte zwischen Hartporzellan und Weichporzellan steht. Der wesentliche Bestandteil ist Quarz und eine glasige Fritte, der Gehalt an Kaolin, das von Vicenza bezogen wurde, ist nur schwach. Die im Besitz des Museums befindliche Schüssel mit blau gemaltem Ornament nach chinesischem Vorbild (Abb. 22) scheint mit einer doppelten Glasur versehen zu sein, ähnlich wie bei der italienischen Majolika, wo über der Zinnglasur noch eine dünne Bleiglasur liegt. Über dem Scherben, der, wo er auf der Rückseite freiliegt, bräunlich gefärbt erscheint, liegt eine weiße Schicht, die sich an den Rändern abblättern läßt, und über dieser eine weiche gelbliche Glasur. Der Scherben ist hart, er gibt dem Stahl nicht nach. Als Marke trägt die Schüssel, ebenso wie auch andere Mediciporzellane, die Domkuppel von Florenz und darunter ein F, in Blau gemalt. Form und Dekoration der Mediciporzellane bilden eine Mischung chinesischer, persischer und italienischer Motive, wie sie in der gleichzeitigen Majolikamalerei sich findet. Die Blaumalerei tritt in verschiedenen sehr ungleichmäßigen Tönen auf, vielfach zerfließt das Blau. Bei manchen Stücken sind die Konturen in Manganbraun vorgezeichnet.

Johann Friedrich Böttger

Einem Deutschen sollte es vorbehalten bleiben, die lange Sehnsucht Europas nach diesem köstlichen Stoffe zu erfüllen, Johann Friedrich Böttger, einer der merkwürdigsten Persönlichkeiten in der Geschichte der Erfindungen. Sein Leben bis zu dem glücklichen Gelingen der Porzellanbereitung ist reich an abenteuerlichen Schicksalen. Er wurde am 4. Februar 1662 zu Schleiz geboren als Sohn des Münzkassierers des Grafen von Reuß, der später Münzmeister in Magdeburg war. Nach dem Tode des Vaters wurde Böttger als Vierzehnjähriger nach Berlin zum Apotheker Zorn, der am Neuen Markt wohnte, in die Lehre gegeben. Hier wußte er schon nach wenigen Jahren durch seine alchymistischen Studien und geheimnisvollen Experimente sich mit dem Rufe eines Goldmachers zu umgeben, so daß eines Tages der König die Sache untersuchen ließ. Böttger flüchtete rechtzeitig nach Wittenberg, das damals sächsisch war, und wurde von hier nach Dresden geführt (1701), wo August der Starke, Kurfürst von Sachsen und König von Polen, ihn in sicheren Gewahrsam bringen ließ, in der Absicht, aus dem Goldmacher reichlichen Gewinn zu ziehen.

Obschon Böttger des Königs Erwartungen natürlich nicht befriedigen konnte, hielt ihn doch der König fest, da er von seiner Wundergabe fest überzeugt war. So lebte Böttger auf dem Schlosse in Dresden, auf der Albrechtsburg zu Meißen und auf dem Königstein lange Jahre in abwechselnd gelinder oder strenger Haft. Ein Fluchtversuch, der ihn bis nach Enns in Niederösterreich führte, scheiterte. Doch scheint es, daß er diese Jahre nicht nutzlos verbracht hat, schon der Verkehr mit dem damals bedeutenden Chemiker Ehrenfried Walter Tschirnhaus (1651—1708), der

große Brennspiegel baute und Glashütten anlegte, läßt darauf schließen. Er mochte auch wohl das Bestreben haben, dem König wenigstens auf anderen Gebieten als auf dem der Goldmacherei von Nutzen zu werden und ihn so einigermaßen zufrieden zu stellen.

Nachdem Böttger im September 1707 auf der Jungfernbastei in Dresden, in der Nähe des jetzigen Belvedere auf der Brühlschen Terrasse, ein Laboratorium angewiesen bekommen hatte, folgten kurz hintereinander die Begründung dreier keramischen Fabrikationen: anscheinend noch in demselben Jahre erfand er das rote Steinzeug, 1708 errichtete er eine Fayencefabrik und übernahm nach dem Tode von Tschirnhaus die Leitung der von diesem ange-

Abb. 23. **Figur und Geschirr aus rotem Steinzeug.** Meißen um 1715.

legten Glashütte und Schleifmühle und 1709 scheint ihm endlich die Erfindung des Porzellans gelungen zu sein, wenn es ihm auch erst 1713 beschieden war, dieses neue Material in größeren Mengen herzustellen und damit die Ostermesse in Leipzig zu beschicken.

Während die Fayencefabrik in Dresden blieb, wurde dagegen die Fabrikation des Steinzeugs und Porzellans 1710 auf die Albrechtsburg in Meißen verlegt. Hier schien das Geheimnis der Fabrikation besser gewahrt, außerdem war die Lage an der Elbe und der durch Meißen führenden Poststraße günstig. Die Beamten und Arbeiter wurden in Meißen scharf bewacht. Böttger selbst leitete die Fabrik von

Dresden aus bis zu seinem Tode, der im Jahre 1719 am 13. März erfolgte.

Da Böttgers erste Erfindung, das rote Steinzeug, als Sonderprodukt innerhalb der übrigen keramischen Waren alleinsteht, so mag dasselbe nebst seinen Nachahmungen

Abb. 24. **Vase aus rotem Steinzeug.** Meißen um 1750.

innerhalb der Geschichte des Porzellans, mit der es eng verwachsen ist, eine kurze Erörterung erfahren, während Böttgers Fayencen ein Platz in der Geschichte der Fayence zukommt.

Auch zu der Herstellung dieser Ware hat chinesisches Produkt die Anregung gegeben, jene steinzeugharte, dichte,

durch und durch zumeist rotbraun gefärbte Masse (boccaro), die an der Oberfläche von feinen warzenartigen Körnchen bedeckt ist, so daß sie stumpf und glanzlos erscheint. Es sind zumeist Gefäße für Tee und Zuckerwerk aus dieser Masse hergestellt, mit besonderer Vorliebe in naturalistischen Formen. Eines der schönsten Stücke dieser Ware im Schrank 478 hat die Gestalt eines halben Pfirsichs. Die von Böttger hergestellte Masse hat eine ähnliche Farbe, doch ist die Oberfläche zum Unterschied von der gekörnten Haut des chinesischen Steinzeugs ganz glatt, daher glänzend. Häufig erscheint die Masse etwas fettig, sie ist ebenfalls zumeist dicht und mit dem Stahl nicht ritzbar. Als Material wurde anfangs roter Bolus, später roter Ton von Okrilla, mit 12% geschlemmten Lehms vermischt, angewandt.

Zunächst wurden die in Dresden befindlichen chinesischen Steinzeuggefäße einfach abgeformt und in der neuen Masse kopiert. Im Brande schwindet die Masse, so daß die Nachformungen um 1/6—1/7 kleiner sind, als die Originale, außerdem sind die Formen stumpfer und flauer. Bald aber gelangte man zu einer selbständigen Formbildung, so daß man in Verbindung mit einer mannigfaltigen Technik höchst eigenartige Produkte hervorbrachte. Für die Formgebung der neuen Ware hatte der König seit 1710 den Hofgoldschmied Johann Jakob Irminger bestellt. Die von Irminger erfundenen Gefäßformen zeigen eine interessante Verschmelzung ostasiatischer Motive und europäischer barocker Elemente, und zwar so, daß bei den Formen das Ostasiatische, bei den Ornamenten das Europäische überwiegt. Allerdings sind auch die übernommenen Formen stark europäisiert, indem sie an Hals, Fuß und den Einschnürungen mit scharf gedrehten Profilen versehen sind, die ihren Vorbildern fehlen, doch schimmert unter der europäischen Hülle das Chinesische noch deutlich durch. Andere Formen sind offenbar durch Abwandelung der chinesischen Urform entstanden, wie der Schokoladenbecher, der eine Vergrößerung der chinesischen Teetasse darstellt. In der Dekoration der Gefäße herrscht durchaus die europäische Ornamentik der damaligen Zeit, nur die aneinandergereihten Palmblätter und das Stabornament am Fuß der Vase in der Abb. 24 weisen auf Chinesisches hin (vgl. die Abb. 6 und 8). Eigene Zierformen dieser Gefäße, die speziell für dieselben erfunden sind, sind die aufgelegten Zweige mit Früchten und Blüten; hier hat die chinesische Ornamentik ebenfalls die Anregung gegeben, ihre Gestaltung ist aber zumeist völlig europäisch.

Beim Brande des Böttgersteinzeugs bezieht sich die Oberfläche mit einer stumpfen rostbraunen Haut, d. i. Eisen-

oxydulaluminat, das infolge des hohen Eisenoxydgehalts der Masse entsteht (vgl. mehrere Stücke mit diesem Überzug im Schrank 430). Um die Entwicklung dieses trüben, unschönen Niederschlages zu vermeiden, brannte man die Stücke, insbesondere Figuren und Reliefs, in Kapseln, oder man schliff die Haut ab und polierte sie dann. Die so geglätteten Gefäße wurden dann wie Gläser mit eingeschliffenen Ornamenten, oft auch mit Facettenschliff versehen. Dieses Polieren und Schneiden geschah zum Teil in der »Schleiff- und Poliermühle« in Dresden-Friedrichstadt vermittelst mechanisch getriebener Scheiben. 1717 waren in Meißen drei, in Dresden sechs und in Böhmen zehn Glasschleifer für die Fabrik tätig. Bei Reliefdekorationen wurden häufig nur der Grund poliert, die Ornamente ganz oder teilweise stumpf gelassen (Abb. 23). Bei Figuren wird in der Regel das Gewand unpoliert gelassen, die nackten Teile mit großem Geschick geglättet.

Eine andere Veredelung der Oberfläche fand durch Glasuren statt: neben dünnen durchsichtigen Glasuren von brauner Farbe kommen auch dicke opake schwarze Glasuren vor. Auch diese glasierten Gefäße wurden vermittelst des Glasschnitts dekoriert oder mit Gold, Silber und Lackfarben bemalt. Ein besondes seltenes und schönes Stück ist der Humpen, dessen dunkelbraune Glasur zum Teil von einem aufgemalten aventurinartigen Grunde gedeckt ist. In ausgesparten Feldern sind Blumen in ostasiatischer Art in bunten Emailfarben, die von Goldkonturen eingeschlossen sind, dargestellt. Dadurch, daß man verschiedenfarbige Massen durcheinander mengte, wußte man auch marmorartige Wirkungen zu erzielen.

Diesem Reichtum an Dekorationsmitteln entsprach auch die Fülle der Formen, die in verhältnißmäßig kurzer Zeit geschaffen wurden, so daß allein schon diese Produkte Böttger einen Ehrenplatz in der Geschichte der Keramik sichern würden. Neben Ziervasen, Teegeschirr, Trinkgefäßen u. dgl. erscheinen schon Mai 1711 alle möglichen anderen Gefäße und Geräte: Glocken, Weihkessel, Messer- und Gabelgriffe, Stockknöpfe, Pfeifenköpfe, ferner zahlreiche figürliche Arbeiten, Kruzifixe, Apollo-, Vitelliusköpfe, Kinderköpfe, kleine römische Köpfchen u. a. Mit der Vervollkommnung des eigentlichen Porzellans wurde diese »Böttgerware« allmählich in den Hintergrund gerückt. Doch scheint sie in Meißen erst 1730 völlig aufgegeben zu sein. In der Vorerinnerung zur Übersetzung der Abhandlung des Grafen de Milly über das Porzellan durch Daniel Schreber, die 1775 im 13. Band des »Schauplatzes der Künste und Handwerke« erschien, heißt es: »Man hat noch bis gegen

1730 rothes und braunes Porcellän gemacht, und ist vornehmlich deswegen davon abgegangen, weil es zum Gebrauch nicht so angenehm ist, als das weiße; und da es inwendig nicht recht ausgeschliffen werden kann, den Geschmack von allem, was hineingethan wird, annimmt; wie denn auch der Schleiferlohn, wodurch ihm äußerlich ein schönes Ansehen gegeben ward, zu hoch zu stehen kam«.

Der Erfolg der Meißner »Manufaktur der roten Masse« bewog den preußischen Etatsminister Friedrich von Görne auf seinem Gute Plaue a. d. Havel, in dessen Nähe ein rötlicher feuerfester Ton gegraben wurde, eine ähnliche Fabrik zu begründen. Versuche, die er schon 1713 mit einem früher im Laboratorium von Tschirnhaus und Böttger beschäftigten Mann, namens Kempffe, anstellte, schlugen fehl; doch fand er bald in dem Maler und Lackierer David Pennewitz eine geeignete Kraft zur Durchführung seiner Ideen, so daß er 1714 mit diesem ein Sozietätsverhältnis einging. In Berlin eröffnete man in der Breitenstraße eine Niederlage und im folgenden Jahre trat ein gewisser Georg Mehlhorn, der ebenfalls von Meißen kam, in das Unternehmen ein, indem er die Verpflichtung übernahm, »den weißen Porzellan zu verfertigen«. Aus Augsburg verschrieb man sich Arbeiter, die die Formen der dortigen Goldschmiede mitbrachten.

Indessen das Unternehmen scheint nicht recht vonstatten gegangen zu sein, denn schon 1715 bot von Görne seine Fabrik dem Kurfürsten von Sachsen für den Kaufpreis von 13000 Reichstalern an. Auf Böttgers Bericht jedoch, der die Erzeugnisse der neuen Fabrik für »plump, schwer und unfaçonnirlich« erklärte, kam der Ankauf nicht zustande. Auch August der Starke, der sich auf der Leipziger Messe desselben Jahres zwei Stücke der Plauener Ware vorlegen ließ, tadelte, daß sie nicht »so sauber gearbeitet und so fleißig bossiert als das Dresdener, auch gar zu wohlfeil wäre«. Herr von Görne versuchte nun sein Unternehmen mit größerem Nachdruck als bisher zu betreiben; außer in Berlin wurden in Braunschweig, Zerbst, Breslau, Magdeburg, Hamburg, Kassel, Danzig und Königsberg Niederlagen eingerichtet, an die 1718, abgesehen von dem, was in Berlin verkauft wurde, für 3084 Reichstaler Waren auf Kommission verschickt wurden. 1720 überließ der Minister Pennewitz die Fabrik allein, die dieser noch bis zum Jahre 1730 fortführte; er nahm dann eine Stelle als königlicher Kastellan in Potsdam ein.

Nach den Mitteilungen Bekmanns in seiner »Historischen Beschreibung der Chur und Mark Brandenburg 1751« und den Berichten Sybels soll in Plaue rotes bzw. braunes,

schwarzes, blaues und weißes Porzellan hergestellt worden sein. Das schwarze, dessen Glanz gerühmt wird, ist vielleicht schwarz glasiertes Steinzeug gewesen; was das blaue gewesen sein mag, ist ungewiß. Herr von Görne hebt 1715 hervor, daß »itzo eine Art von bläulichten Porzellan, so in Sachsen noch nicht bekannt ist, verfertigt werde«. Vielleicht ist es ein in der Masse gefärbtes Porzellan, wie es später auch in Meißen hergestellt worden ist. Als Dekoration werden beim braunen und schwarzen »Porzellan« eingeschnittene Ornamente, matte Reliefs auf poliertem Grunde, Bemalung mit Gold, Silber und bunten Farben erwähnt. Ferner wird die außerordentliche Härte der braunen und schwarzen Masse

Abb. 25. **Geschirr aus rotem Steinzeug.** Plaue a. d. Havel um 1720.

hervorgehoben; sie sei so hart gewesen, daß man sie als Feuerstein hätte gebrauchen können.

Sybel erwähnt unter den wenigen Plauener Steinzeugarbeiten in seinem Besitz »ein braunes Gefäß, verziert mit vergoldetem grotesken Löwenkopf am Henkel, und rot und weiß grell kolorierten Papagei auf dem Deckel«. Diese Beschreibung paßt fast wörtlich auf das Deckelgefäß in der Abb. 25 links, nur statt des Löwenkopfes trägt es am Henkel eine männliche Maske mit Spitzohren, die in Blattwerk ausläuft. Das Gold ist kalt aufgetragen, das Gefäß poliert, der Papagei ist mit Lackfarben rot und weiß bemalt. Auch sonst stimmen alle anderen Merkmale: die Einwände, die August der Starke und Böttger gegen die Plauener Erzeugnisse erhoben, finden an diesem Stücke ihre Begründung. Es ist plump, der Boden ist nicht, wie bei den Meißener

Arbeiten, sauber abgedreht, sondern wie mit der Hand abgeflacht, so daß er unregelmäßig gewellt ist. Die Masse erscheint unter dem Boden fleckig, ist aber im übrigen äußerst hart. Der Henkel ist ungeschickt modelliert und angesetzt, während gerade die Henkel bei den Meißener Gefäßen sehr exakt gearbeitet und sorgfältig dem Körper angefügt sind.

Auch die in der Abb. 25 daneben stehende Kanne ist Plauener Fabrikat. Die Blumen auf den unpolierten Feldern sind mit weißen, blauen, roten und grünen Lackfarben bemalt, die Goldspitzen am Rande sind ebenfalls kalt aufgetragen. Im übrigen treffen dieselben Kennzeichen zu: die fleckige Masse, der ungeschickte Henkel, die plumpe Form. Eine ganz ähnliche Kaffeekanne befindet sich im Nordböhmischen Gewerbemuseum zu Reichenberg. Durch die gleiche Form des kleeblattförmigen Ausschnittes auf der Oberseite des Ausgusses wird auch die in der Form ebenfalls ziemlich schwerfällige Kaffeekanne Inv. Nr. M 2008 zu dieser Gruppe von Steinzeugarbeiten hinzugezogen. Sie ist mit eingeschliffenen Laub- und Bandelwerkborten verziert. Aber auch die Arbeit dieser eingeschliffenen Ornamente bleibt weit hinter der Sauberkeit und Regelmäßigkeit zurück, mit der in bzw. für Meißen derartige Dekorationen ausgeführt wurden. Besonders das Laubwerk ist sehr unbeholfen eingeschnitten. Ähnliche eingeschliffene Ornamente zeigt auch der Spülnapf in der Abb. 25 rechts, sowie die braune rechteckige Dose (M 2014 ab) und die schwarz glasierte Dose (M 2020 ab) im Schrank 430, die man wohl auch als Plauener Fabrikat, ebenso wie eine ähnliche Dose in der Porzellansammlung in Dresden ansprechen darf. Auch der Humpen im Hohenzollern-Museum, der auf poliertem Grunde in Relief das preußische Wappen mit den wilden Männern zeigt, weist alle Merkmale dieser Gruppe von Steinzeugarbeiten auf; das Wappen ist mit kaltem Gold und Silber, sowie mit schwarzen, roten, grünen und türkisblauen Lackfarben bemalt.

In weit größerer Anzahl sind die Nachahmungen der roten »Böttgerwaren« erhalten, die man auf Bayreuth zurückführen kann, und zwar auf Grund eines im Keramischen Museum in Sèvres befindlichen Tellers, der auf der Rückseite in Gold die Inschrift trägt »Bay: I. A. Fichthorn«. Er ist aus roter Masse hergestellt, die aber mit dem Messer ritzbar ist, und mit einer durchsichtigen braunen Glasur gedeckt, aus der kleine helle Pünktchen herausschimmern. Die Malerei ist in Gold, bei anderen Stücken auch in Silber ausgeführt. Der Teller im Museum zu Sèvres zeigt ein Wappen (drei Lilien durch einen Querbalken getrennt), einen Teller mit demselben Wappen und der Bezeichnung: B., darunter

I. A. F., besitzt das Hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe.

Die beliebtesten Darstellungen sind Jagdszenen (Abb. 26) und Chinoiserien, ähnlich den ebenfalls in Gold gemalten Bildern auf Meißener Porzellanen. Das Laub- und Bandelwerk, das als Randborte u. a. verwandt wird, erscheint häufig in einer Art von kalligraphischer Stilisierung, wie auf dem abgebildeten Teller, bei der das Laubwerk zum Teil in kommaartige Schnörkel aufgelöst ist. Das Blatt-

Abb. 26. **Teller aus rotem Ton.** Bayreuth um 1740.

werk der Bäume ist in eigentümlicher schematischer Manier dargestellt. Auch schwarz glasierte Ware stellte man her, denn im Inventar des Schlosses Monbijou von 1738 wird das Bayreuther »Porzellan« als »braun mit Gold oder schwarz mit Silber verziert« bezeichnet. Auch gelbe Ware, mit ganz ähnlichen Silberdekorationen wie auf den braunen Arbeiten, kommt vor (mehrere Stücke im Besitz des Dr. v. Dallwitz). Nach Jacobsohn (Technologisches Wörterbuch 1794) wurde noch zu seiner Zeit in Bayreuth »Fayence von brauner Farbe mit Gold und Silber, dann von gelber Farbe mit Silber eingeschmelzt«.

Vielleicht unabhängig von Böttgers Erfindung sind die Nachbildungen des chinesischen Steinzeuges von holländischen Töpfern wie Ary de Milde (vgl. Schrank 430), M. de Milde, Lambert van Eenhorn und Jacobus de Caluve. Auch in England wurden von einem aus Holland eingewanderten, einer sächsischen Familie entstammenden Töpfer, namens Elers, in Bradwell ähnliche Arbeiten hergestellt. Englischen Ursprungs sind vielleicht die beiden Kaffeekannen mit Asthenkeln und einzeln aufgesetzten Rokokoornamenten und die kleine sechseckige Teekanne mit dem Porträt eines Königs.

Abb. 27. Vase. Meißen um 1715.

Man darf annehmen, daß Böttger, abgesehen von einigen Versuchsstücken, die sich zum Teil noch in der Dresdener Porzellansammlung erhalten haben, erst seit 1713 Porzellan in größeren Mengen hergestellt hat. Vielleicht gehört zu den frühesten Porzellanen eine kleine Gruppe von Gefäßen mit doppelter Wandung, von denen die äußere in einer Art von Laubsägestil in geometrischen Mustern durchbrochen ist. Sie sind unbeholfen in der Technik: unter der Last der Knöpfe sind die Deckel vielfach eingesunken, sie haben

zum Teil große Brandrisse, und die Ringfüße, die bei diesen Stücken freihändig angesetzt, nicht aus dem Boden selbst, wie es später üblich wurde, herausgedreht worden sind, sind vielfach abgebrochen. Die weit größere Anzahl dagegen der unter Böttger hergestellten Porzellane zeigt dieselben Formen wie das gleichzeitige Steinzeug: reich profilierte Formen mit Reliefdekor, der entweder ausgeformt oder freihändig aufgesetzt ist (Abb. 27). Die Masse des Porzellans ist von gelblichem, sahnefarbenem Ton. Die Glasur ist häufig in den inneren Winkeln des Fußrandes und zuweilen auch zwischen den Reliefauflagen zusammengeflossen, so daß sie eine grünlich-glasige, mit kleinen Luftbläschen versetzte Schicht bildet. Im allgemeinen aber ist sowohl Masse wie Glasur gut gelungen, von gleichmäßigem Ton, ein fast fehlerfreies Produkt, an dem kaum noch etwas zu verbessern blieb. Die Erde bezog man vom Grundstück des Hammerschmieds Schnorr v. Carolsfeld zu Aue im Voigtlande.

Die meisten dieser mit Reliefs gezierten Böttgerporzellane wurden weiß verkauft, doch finden sich auch schon einige schüchterne Versuche, sie mit Farben zu dekorieren. Zunächst begnügte man sich, sie hin und wieder mit nicht eingebrannten »kalten« Farben oder Gold zu beleben, dann aber bemühte man sich, wenn auch ohne großen Erfolg, sie mit eingebrannten Emailfarben nach dem Beispiel der Chinesen zu schmücken. Zum Teil sind diese Farben sehr lebhaft und leuchtend, wie ein Grün, Gelb, Blau und ein Purpurrot, weniger gut ist das dunkle Eisenrot und ein Graugrün und trübes Violett. Es scheint, daß die färbenden Metalloxyde nicht genügend mit Flußmitteln versehen wurden, so daß die Farben vielfach körnig und fleckig erscheinen und leicht abblättern. Am besten gelingt eine lilafarbene Lüsterfarbe, damals »Perlmutterglasur« genannt, die auch später in Meißen beibehalten wurde. Sie wird sowohl als Fondfarbe, wie auch zur Darstellung von Ornamenten, dann zumeist von Goldkonturen umschrieben, verwandt. Auch Gold- und Silberdekorationen kommen schon vor.

Mit den genannten Emailfarben versuchte man zunächst die plastischen Ornamente zu beleben. Dann wagte man sich auch an Malereien auf den glatten Flächen, die aber zumeist noch recht dürftig ausfallen: dünne Spitzen und Borten, ziemlich roh und ungeschickt gemalte Blumen und Früchte, sehr naive Chinoiserien. Am besten gelingen noch kleine einfarbige Landschaften in Eisenrot oder verdünntem Purpur, umgeben von Gold- oder Silberornamenten. Vereinzelt finden sich auch größere figurenreiche Kompositionen in Anlehnung an Watteaus Gemälde. Auch die Malerei mit Unterglasurblau wird schon versucht, gelingt aber noch nicht.

Sehr bescheiden tritt auch schon die figürliche Plastik auf. Man formte zunächst chinesische Statuetten ab, besonders häufig sind die kleinen hohlen, an Mund und Ohren durchbohrten sitzenden Pagoden, die als Räuchergefäße dienten. Dann aber versuchte man sich mit selbständigen plastischen Arbeiten, die aber noch sehr unsicher sind und in einer merkwürdigen Form auftreten. Es sind die sogenannten Callotfiguren (Sammlung Gumprecht Berlin, Dresdener Porzellansammlung, Schloß Arnstadt, Dr. List Magdeburg) 7—12 cm hohe Zwerge und andere drollige Figürchen, die auf einem kleinen profilierten Sockel stehen. Die Modellierung der Figuren ist ziemlich unbeholfen und ungeschickt, auffällig sind die Andeutungen der Augensterne

Abb. 28. **Geschirr mit Goldmalerei.** Meißen um 1720.

durch einen eingestochenen Punkt und die auch sonst an den Gewandungen, den Haaren usw. erkennbaren Eindrücke des Modellierholzes. Manche sind mit Gold und einigen der angeführten frühen Emailfarben bemalt. Sie sind nicht eigene Erfindungen des Modelleurs, sondern Kupferstichen entnommen. Ein großer Teil derselben läßt sich nachweisen. Sie sind in einem Abbildungswerke enthalten, das den Titel führt »Il Calotto resuscitato. Oder Neü eingerichtes Zwerchen Cabinet. Le Monde est plein de sots joieux. Les plus Petits sots sont les mieux. De Waereld is vol Gekken-Nesten de Klynste Narren zyn de beste. 1716 tot Amsterdam gedruckt by Wilhelmus Koning.« Das Werk enthält 57 verschiedene Narren in grotesken Um-

rahmungen, begleitet von Unterschriften und Versen in deutscher, französischer und holländischer Sprache. Die deutschen Verse sind in drolliger Weise mit mundartlichen und fremdsprachlichen Ausdrücken verbrämt; sowohl bestimmte Charaktere und Stände, wie Nationalitäten (Bayern, Schweizer, Ungarn) werden verspottet. (Das Zähringer Museum im Schloß zu Karlsruhe besitzt Zwerge nach »Il Cal.« in bemaltem Ton auf gedrehten Holzsockeln als Schachfiguren.)

Wenn auch sowohl die Malereien wie die plastischen Arbeiten noch im höchsten Grade unvollkommen sind, so weisen sie doch schon für die weitere Gestaltung des Meißener Porzellans die Wege und geben die Grundlage für die spätere blühende Entwicklung der Manufaktur. Die nun folgende Zeit, die etwa drei Jahrzehnte umfaßt, darf als die eigentliche Blütezeit der Meißener Manufaktur betrachtet werden, in der sie unter der Führung des Malers Herold und des Bildhauers Kändler ihr Bestes leistete. Nach der Mitte des Jahrhunderts erlahmte die schöpferische Kraft beider, es traten keine künstlerischen Kräfte als Ersatz ein und die Produktion Meißens gewinnt allmählich einen mehr handwerksmäßigen bzw. industriellen Charakter. Man kann daher von einer Zeit des künstlerischen Betriebes (1720—1750) und einer Periode des industriellen Betriebes sprechen.

Meißen (1720—1750).

(Künstlerischer Betrieb.)

Die Kommission, die nach dem Tode Böttgers einberufen wurde, um Ordnung in die arg zerrütteten Verhältnisse der Manufaktur zu bringen, fand bald einen geeigneten Mann für die künstlerische Leitung des Unternehmens.

Abb. 29. **Geschirr mit farbigen Fonds.** Meißen 1730—1740.

Es war der 1696 in Jena geborene Maler Johann Gregor Herold, der schon eine Zeitlang in der 1718 in Wien von Du Paquier ins Leben gerufenen Porzellanmanufaktur gearbeitet hatte und spätestens Frühjahr 1720 in Meißen eintrat. Die Oberleitung selbst versah zunächst eine dreigliedrige Kommission, von 1729—31 übernahm der Premierminister Graf von Hoym, dann zwei Jahre der König selbst die Direktion. Nach seinem Tode im Jahre 1733 besorgte der Kabinettsminister Graf Brühl die Geschäfte der Fabrik und

behielt sie bis 1763. Neben August dem Starken hat besonders Graf Brühl entscheidenden Einfluß auf die Entwicklung der Manufaktur und ihre künstlerischen Erzeugnisse genommen.

Nach dem Berichte der Kommission, auf Grund dessen Herold nach Meißen berufen wurde, verstand dieser Maler etwas, was bisher der Fabrik gefehlt hatte, nämlich die Porzellane farbig zu dekorieren. Ihm gelingt es jetzt, Farben auf das Porzellan zu bringen, die sich im Feuer voll entwickeln und fest auf der Glasur haften, ohne abzublättern. Allerdings sind es nicht Farben von der Beschaffenheit der ostasiatischen hoch aufliegenden Emails, aber sie zeigen doch zum Teil, besonders das Grün und später das Überglasurblau, einen schönen Schmelz von herrlicher Leuchtkraft und emailartigem Charakter, wie sie die späteren europäischen Porzellanfarben nicht mehr besitzen. Diese starke farbige Wirkung der Heroldschen Malereien liegt allerdings zum Teil darin, daß die Farben nach dem Vorbild der ostasiatischen Porzellane in breiten Flächen, die die Konturen ausfüllen, aufgetragen, nicht in modellierender Weise aufgemalt sind. In der ersten Zeit hat allerdings seine Farbenskala etwas Schweres und Ernstes. Die meisten der so bemalten Porzellane befinden sich in Dresden. Annähernd ist sie vertreten in dem in der Abb. 30 dargestellten Humpen, der mit Lotosblumen in stilisierten Wellen bemalt ist. Das Eisenrot ist tiefer und dunkler als in den späteren Malereien, daneben erscheint Purpur, später ein zweifaches Grün, Gelb und Überglasurblau. Statt

Abb. 30. **Humpen.** Meißen um 1720.

der letzten Farbe zeigen die frühesten Malereien Herolds im Turmzimmer des Schlosses zu Dresden ein Unterglasurblau, eine Farbe, die auch erst 1720 gelang.

Bald aber werfen die bunten Farben ihre anfängliche Schwere ab und werden leichter und fröhlicher, insbesondere auf den Porzellanen, auf denen der frühe Imaridekor imitiert ist. Überhaupt tritt jetzt die direkte Nachahmung der ostasiatischen Vorbilder in Form und Dekoration in den Vordergrund. Von den unter Böttger hergestellten Formen werden nur wenige übernommen. Die glatten unbegrenzten Flächen der ostasiatischen Porzellane waren auch dem Maler ein willkommenes Feld für seine Tätigkeit. Auch die Masse wird weißer, wenn auch ungleichmäßig. Der äußere Umriß folgt den Silhouetten der chinesischen und japanischen Gefäße, doch immer mit einer leichten Abweichung vom Original, dessen straffe Linien verweichlicht und verflaut werden.

Abb. 31. **Kaffeekanne aus einem Service des Königs.** Meißen um 1730.

Die Malereien der von August dem Starken gesammelten Porzellane wurden zum Teil in täuschender Nachahmung kopiert. Mit besonderer Vorliebe imitierte man die japanischen Porzellane aus Arita, und zwar mit gutem Geschmack die ältere Gruppe der mit sparsamer bunter Malerei auf weißem, wenig gedecktem Grunde (vgl. das Kaffeeservice und anderes im Schrank 429), aber auch die Exportware.[1])

[1]) 1729 wurden aus dem japanischen Palais zahlreiche chinesische und japanische Porzellane als Modellstücke an die Meißner Fabrik abgegeben.

Seltener sind die Nachbildungen der chinesischen Porzellane der »famille verte«, noch seltener die der »famille rose«, die ja auch in der Dresdener Sammlung fast ganz fehlen. Man wählte im allgemeinen den Blumendekor; »indianische« Blumen hießen sie damals, als »indianisch« gleichwertig mit »ostasiatisch« galt. Auch die phantastischen Tiere der Chinesen, der Phönix (Abb. 16) und der Drache sind beliebt. In Eisenrot wurde der Drache als Dekor für ein Service des

Abb. 32. **Terrine „Neubrandenstein".** Meißen um 1740.

Königs reserviert (vgl. Schrank 431), ebenso wie das sogenannte Tigermuster, das einen Tiger darstellt, der hinter einem Bambusstamm hervortritt. Die Formen dieser letzteren Geschirre zeichnen sich auch durch besonderen plastischen Schmuck und den Kurhut als Deckelknopf aus (Abb. 31). Seltener sind Darstellungen von Menschen in direkter Nachbildung der ostasiatischen Vorbilder, wie auf der geriffelten Deckelvase in Schrank 429. Die zahlreichen noch zu erwähnenden Chinoiserien sind freie europäische Erfindungen.

Von dem chinesischen Porzellan beeinflußt, aber in ihren Ausbildungen frei und selbständig sind die sog. »Fondporzellane«, bei denen der ganze Grund, mit Ausnahme ausgesparter weißer Flächen, die zur Aufnahme von Malereien

Abb. 33. Vase. Meißen um 1730.

dienen, mit einem farbigen Überzug gedeckt ist. Man wollte offenbar die farbigen Glasuren der Chinesen nachahmen, begnügte sich aber nicht mit der einen Farbe als alleinigem Schmuck, sondern brachte sie nur in Verbindung mit Ornamenten an, denn für das Verständnis und die Freude an den

Reizen der Farbe allein ist der Europäer erst in jüngster Zeit reif geworden, ebenso wie auch der Sinn für die Natur fast ein Jahrtausend später in Europa als in China geboren wurde. Das Aussparen der Reserven hatte man wohl den chinesischen Porzellanen mit gespritztem Blau (vgl. die Walzenvase im Schrank 465) abgesehen. Von Scharffeuerfarben verwandte man als Fonds bzw. Glasuren nur das Kobaltblau und das aus Eisenoxyd gewonnene Milchkaffeebraun (vgl. den Napf und die Milchkanne im Schrank 431 mit bleu fouetté), das letztere mit besonderer Vorliebe auf der Außenseite von Tassen, die innen in Unterglasurblau bemalt sind. Sehr selten kommt eine seladongrüngraue Glasur vor (Schokoladenkanne im Schrank 427). Sonst verwandte man die Muffelfarben als Überzug. Wohl die frühste Fondfarbe ist ein Zitronengelb; auf einem Stück der Dresdener Porzellansammlung befindet sich das Datum: »1. Januar 1726«, der Spülnapf mit gelbem Fond und Chinoiserien in runden Feldern im Schrank 431 ist unter dem Boden in Unterglasurblau bezeichnet: »Meißen den 27. Augusti 1726«, Porzellane mit grünen Fonds in der Dresdener Porzellansammlung tragen das Datum »1727«. 1731 werden als Fondfarben erwähnt: Gelb, Dunkelblau, Himmelblau, Pfirsichblüten, Stahlgrün, Meergrün, Grau (hell und dunkel), Purpur und Rot. Man malte übrigens die Blumen und andere Ornamente nicht nur in die weißen Reserven hinein, sondern setzte sie außerdem noch nicht selten auf die farbigen Fonds, d. h. man malte diesen Grund um die Blumen herum (vgl. in der Abb. 29 den Spülnapf mit erbsengrünem Fond und braunen Randlinien). Für die ausgesparten Felder wählte man mit Vorliebe die Vierpaßform in verschiedenen Variationen, mit runden oder kielbogenförmigen Pässen u. a.[1])

Auch Versuche, die Masse zu färben, wurden gemacht. Es kommen graublaue, blaßlila-, crèmefarbene, graubraune Farben in der Dresdener Porzellansammlung vor. Da die Töne aber nicht rein herauskamen, scheint man von einer weiteren Anwendung dieses Verfahrens Abstand genommen zu haben.

Neben diesen bunten Dekorationen wandte Herold auch der Unterglasurmalerei seine Aufmerksamkeit zu. Schon Nehmitz, der technische Leiter der Fabrik, berichtet am 14. Juni 1719: in Vorbereitung sei, »eine blaue Farbe auf unser Porzellan zu bringen, welches 2 Grad härter als das Ostindische ist«. Er hob damit schon die Schwierigkeiten hervor, welche die bei der härteren Masse bedeutend höhere

[1]) Der Plan, den Neubau des japanischen Palais mit Porzellan so auszustatten, daß in jedem Zimmer eine Farbe vorherrschend war, hat jedenfalls die Schaffung der »Fondporzellane« sehr befördert.

Garbrandtemperatur der Entwicklung der unterglasurblauen Farbe entgegenstellte. Denn auch, nachdem es im folgenden Jahre gelungen war, eine gute unterglasurblaue Farbe herzustellen, gelangte man doch nie, weder in Meißen noch sonst in Europa, dazu, Malereien von solcher Vollendung

Abb. 34. **Vase mit gelbem Fond.** Meißen um 1740.

nicht nur der Zeichnung, sondern auch besonders des Tones in seiner in China so mannigfaltigen Nuancierung und Leuchtkraft herzustellen. Infolgedessen blieb die Unterglasurmalerei in Meißen immer etwas Untergeordnetes gegenüber den bunten Malereien. Nur in der ersten Zeit suchte man

auch hier mit China zu konkurrieren und verlegte sich auf Stücke wie die beiden Vasen im Schrank 428 (siehe die Abbildung der einen in der Abb. 35), die zu den hervorragendsten Meißener Blaumalereien gehören; aber schon die Ungleichmäßigkeit des Tones auf den beiden Stücken, die die Marke A R tragen, zeigt, wie unsicher die Technik war. Ein selten feines Stück ist auch die kleine Kanne in Bronzefassung mit einem breiten Bandstreifen um den Leib. Unter Herold scheinen in der Blaumalerei nur »indianische« Motive verwandt worden zu sein, erst nach 1750 kommt auch Europäisches in Blaumalerei vor.

Indessen Herold begnügte sich nicht mit dem Abklatsch ostasiatischer Motive. Schon in den ersten Jahren seiner Tätigkeit schuf er als Dekoration eine ganz eigenartige Formenwelt, in der sich Ostasiatisches und Europäisches einträchtig zu etwas Neuem verband, jene sog. Chinoiserien, die offenbar aus dem Wunsche hervorgegangen sind, statt jener dem Europäer unverständlichen figürlichen Darstellungen auf den ostasiatischen Porzellanen, deren direkte Kopie man nur selten ausführte, Bilder zu setzen, die, wenn auch phantastisch und willkürlich, doch dem Beschauer verständlicher sein mußten. Das früheste Datum für diese Chinoiserien erscheint auf einer Tasse aus der ehemaligen Sammlung Franks im Bethnal Green Museum in London; auf derselben ist ein großer Chinese mit einem Schilde dargestellt, der die Inschrift trägt »George Ernst Keil, Meißen, den 6. Juli 1724«. Herold selbst nennt sich zweimal als den Erfinder der ganzen Gattung, das eine Mal auf einer Radierung in der Ornamentstichsammlung des Kunstgewerbemuseums, die die Bezeichnung trägt: »J. G. Höroldt inv. et fecit 1726«, das andere Mal auf einer großen Vase mit gelbem Grund und figurenreichen Chinoiserien in Reserven im Turmzimmer des Schlosses zu Dresden, auf der die Aufschrift steht: »Johan Gregorius Hörold inv: Meißen den 22. Jan. anno 1727«. Da Herold die Radierung ebenso wie eine zweite ebenfalls in der Ornamentstichsammlung befindliche Radierung offenbar als Vorlage für seine Maler angefertigt hat, muß die ganze Gattung dieser Darstellungen damals schon beliebt und typisch geworden sein.

Die datierte Radierung zeigt einen am Boden hockenden teetrinkenden Chinesen, ihm gegenüber einen stehenden Chinesen, von einem Widder begleitet, mit zwei Stangen in der Hand, an denen verschiedene Gegenstände hängen. Die Gruppe wird eingerahmt von einer Palme und einem Gebüsch mit Chrysanthemen und anderen Blumen. In der Luft schwebt ein Drache in Gestalt einer geflügelten Schlange, sowie Vögel und Insekten, ganz ähnlich wie auf der Kaffee-

kanne in der Abb. 37, deren Figuren, Tiere und Pflanzen die größte Verwandtschaft mit der Radierung zeigen.

Ähnliche Bilder erscheinen in einer unerschöpflichen Fülle von Einfällen und launigen Episoden auf zahllosen

Abb. 35. **Vase mit Blaumalerei.** Meißen um 1730.

Porzellanen der zwanziger und dreißiger Jahre. Es ist eine Art von Schlaraffenland, das uns vorgeführt wird, in dem jene behaglich grinsenden Figürchen ein behäbiges Wohlleben führen, wie es sich der Europäer damals vorstellte, dem die

Berichte der Reisenden und Missionare aus China und Japan Wunderdinge erzählten. Man glaubte, die Bewohner jener glücklichen Länder verträumten dort ein heiteres, müheloses Dasein in Spiel und Genuß unter Palmen und duftenden Blütenbäumen, umgaukelt von Blumen und farbenprächtigen Schmetterlingen. Diesen Vorstellungen hat Herold greifbare Gestalt gegeben und hat es verstanden, der von ihm geschaffenen Märchenwelt einen Schein von Wahrheit zu verleihen. Es sind nicht etwa verkleidete Europäer, ebensowenig wie echte Ostasiaten, sondern es ist eine selbständige Eigenwelt, vergleichbar den phantastischen Wesen, die die antike Kunst geschaffen. Wie man dort etwa von einer Verkörperung des Meeres sprechen kann, so kann man hier von einer personifizierten Exotik im Sinne des 18. Jahrhunderts reden. Auch ein Franzose, Jean Pillement, hat ähnliche Chinoiserien geschaffen, geistreiche Kompositionen voll reizvoller Motive, während der Chinesenwelt Herolds etwas von spießbürgerlicher Schlafrockpoesie anhaftet.

Abb. 36. **Meßkelch mit Goldmalerei.** Meißen 1730—1740.

Die Dosis wirklicher Exotik, die der erdichteten Phantastik Herolds beigemischt ist, ist den großen Werken entnommen, die seit dem 16. Jahrhundert europäische Weltreisende über ihre abenteuerlichen Fahrten veröffentlichten. Herold hat vielleicht das Werk von Dapper (Gedenkwaerdig Bedryf der Nederlandsche Oost-Indische Maetschappye, op de Kuste en in het Keizerryk van Taising of Sina . . .

Beschreven door Dr. O. Dapper, t' Amsterdam By Jacob van Meurs 1670) gekannt. Hier finden wir nämlich alle Requisiten, die Herold in seinen Chinoiserien benutzt: das Kostüm, die Geräte, die merkwürdigen Pflanzen und Tiere, und zwar auch schon in einer sonderbaren Entstellung, die die dargestellten Landschaften, Architekturen und Menschen der Wirklichkeit völlig entfremdet. Offenbar sind alle diese Kupferstiche,

Abb. 37. **Kaffekanne.** Meißen um 1725.

womit das Werk so reich ausgestattet ist, nach dürftigen Skizzen und Notizen der Reisenden, die sich in den Köpfen der Zeichner seltsam veränderten, hergestellt worden. Diese trüben Quellen, aus denen Herold seine Kenntnisse von Ostasien schöpfte, erklären aber nur zum kleinen Teil die Phantastik seiner Kompositionen. Der größte Teil dieser übersprudelnden Fülle von Erfindungen ist auf Rechnung

seiner großen Schöpferkraft zu setzen. Sein und seiner Schüler Erfindungsreichtum ist so groß, daß oft auf sämtlichen Teilen und Bildern eines ganzen Frühstückservices sich keine einzige Darstellung wiederholt.

Neben Herold werden in dem Verzeichnisse der im April 1731 in Meißen beschäftigten Arbeiter noch sechs andere Maler für »Japponische Figuren« aufgeführt. Man erkennt auch leicht in den verschiedenen Malereien verschiedene Hände. Den Heroldschen Stil, der die Köpfe modelliert und in feinster Weise sowohl Körper wie Gewandung ausführt, vertritt die angeführte Kaffeekanne; die erbsengroßen Köpfchen der Figuren sind mit sprechendem Leben erfüllt. Scharf von diesen hebt sich eine andere Gruppe von Chinoiserien ab, bei denen die Köpfe nicht modelliert sind, sondern bei denen die Umrisse derselben in geraden Strichen, die in scharfen Winkeln zusammenstoßen, gezeichnet sind, während die Gewänder ähnlich, wenn auch nicht so fein, gemustert sind. Sie sind vertreten auf der kleinen schon erwähnten Kanne mit gesprenkeltem tiefblauem Grunde im Schrank 431. Eine dritte sehr selten vorkommende Art von Chinoiserien zeigt die Terrine in der Abb. 38, die zugleich die früheste Terrinenform repräsentiert. Sie ähneln den figürlichen Darstellungen auf den chinesischen Porzellanen, insofern sie auch mit Farbflächen ausgefüllte Konturen zeigen, sind aber in der Erfindung des Vorgangs und auch in der Zeichnung durchaus europäisch. Bezeichnend ist die unangenehm weichliche Linienführung. Die bedeutendsten Malereien dieser Art befinden sich auf Kaminvasen im Neuen Palais in Potsdam.

Die frühesten Chinoiserien scheinen in Gold gemalt zu sein (s. Abb. 28), wenigstens zeigen sie sich auf Stücken, deren gelbliche Masse dieselben als noch sehr früh erweist. Die zugleich abgebildete Schokoladentasse ohne Henkel zeigt ein gerade bei Goldmalereien häufig wiederkehrendes Motiv: eine Art von Spitzenmustern mit C-förmigen, um eine Mittelachse geordneten Schnörkeln (Mauerankern ähnlich). Bei figürlichen Darstellungen werden die Figuren als Silhouetten aufgetragen, die Innenzeichnung mit einem Griffel aus dem stumpfen Gold radiert. In Rundungen stehen die Chinesen auf einem ähnlichen Sockelornament wie in der Abb. 26. In der Regel sind bei solchen mit Gold dekorierten Gefäßen Henkel, Ausgüsse, Knäufe, häufig auch das Innere der Tasse und Untertasse ganz vergoldet. Die Ränder und Profile schmücken breite Goldbänder, häufig mit einem bogenförmig ausgezackten Rand, von kleinen zierlichen Ornamenten, unter denen besonders ein gezahnter Bügel charakteristisch ist, begleitet. Zu den nur mit Gold dekorierten Arbeiten ge-

hört auch der Meßkelch (Abb. 36). Auch Porzellane mit Silberdekorationen kommen vor, die jetzt zumeist ganz schwarz geworden sind (Schrank 430). Es scheint, daß man infolge der schnellen Oxydation des Silbers diesen Dekor bald aufgegeben hat.

Die weitaus größere Menge der Chinoiserien sind in leuchtenden bunten Farben gemalt, unter denen besonders das Eisenrot und Purpur bevorzugt sind. Sie werden zum Teil frei auf die Fläche gesetzt, wie bei der Kaffeekanne (Abb. 37). Bei den Fondporzellanen stehen sie in den weißen Reserven wie die erwähnten Blumen. Die Reserven

Abb. 38. **Terrine.** Meißen 1730—1740.

sind von einer goldenen oder bunten Linie umsäumt. Am häufigsten erscheinen sie in Umrahmungen in Gold und Lüster, die von buntem Laubwerk eingefaßt sind, ähnlich denen auf der Anbietplatte mit Parklandschaften (Abb. 39). Das Laubwerk ist entweder in Eisenrot ausgeführt und von blaßroten Schatten begleitet oder in Eisenrot und Purpur, wozu dann zuweilen noch Gelb zutritt. Nicht selten wird dieses Rahmenwerk noch durch Gitter und Schuppenmuster, eingefügte kleine Medaillons mit Miniaturbildchen in einfarbiger Malerei, durch Masken und dergl. verziert. Diese Rahmen dienen nicht nur dazu, den Bildern einen Abschluß

zu geben, sondern sie fügen sich mit ihren Ausläufern geschmackvoll der Form der Gefäße an.

Neben den Chinoiserien treten schon früh, besonders auch bei Goldmalereien, Jagddarstellungen auf (Abb. 26), ferner feine Landschaftsbilder, Hafen- und Flußlandschaften mit Kaufleuten, Orientalen und warenausladenden Männern, ferner Parklandschaften (Abb. 39) mit lustwandelnden Herren und Damen, sowie endlich Kriegsbilder. Diese Miniaturbilder sind entweder bunt oder auch einfarbig in Purpur und Eisenrot ausgeführt. Sie erscheinen ebenso wie die Chinoiserien entweder frei auf die Fläche gemalt oder in Reserven oder in ähnlichen Laub- und Bandelwerkkartuschen

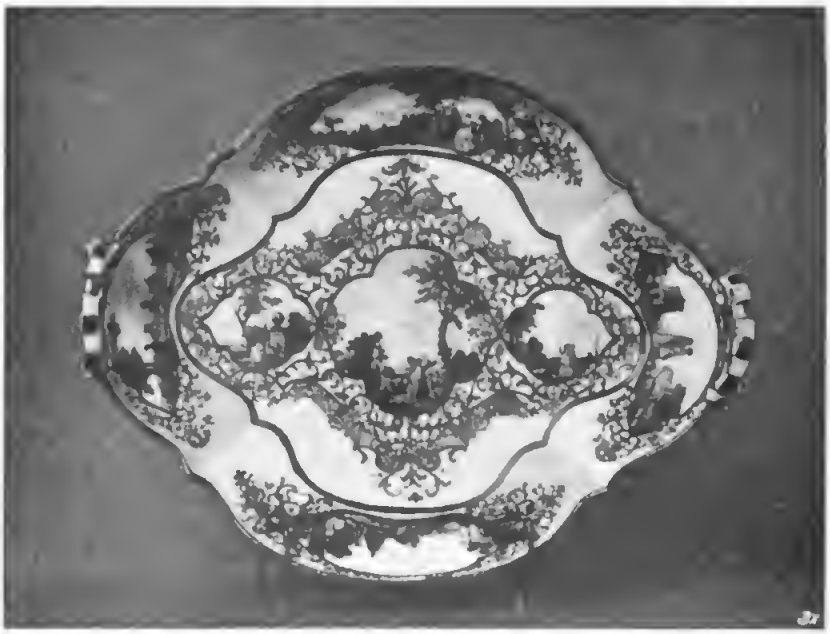


Abb. 39. **Anbietplatte.** Meißen 1730—1740.

wie erwähnt, die dann später durch Rokokokartuschen in Gold mit einigen schwarzen Linien ersetzt werden (Abb. 40). Ebenso wie die Chinoiserien sind auch diese Park- und Flußlandschaften selbständig erfundene Kompositionen. Die Vorliebe für Flußlandschaften brachte vielleicht die Lage Meißens an der Elbe mit sich. Anders ist es mit den Reiterkämpfen und Kriegsszenen, bei denen wir mehrfach direkte Kopien von Stichen nach Hughtenburg, Rugendas, Wouwermann u. a. nachweisen können. Auf den Landschaftsbildern finden sich wiederholt Datierungen aus der ersten Hälfte der vierziger Jahre.

Alle diese überaus fein und mühsam ausgeführten Miniaturbildchen geben den Porzellanen Herolds und seiner

Schule den Charakter des Kostbaren, Seltenen, das man, wie die Handschriften des Mittelalters, mit größter Liebe und Sorgfalt bemalte, da man der hohen Wertschätzung dieser auf intime eingehende Betrachtung berechneten Dekorationen des wertvollen neu aufgefundenen Stoffes durch den Käufer gewiß war. Wo man auf weitsichtige dekorative Wirkung hin schmücken mußte, wählte man die ostasiatischen Blumen oder gab dem Porzellan ein farbiges Kleid, in das man kleine Bildchen setzte, die ihre Reize aber erst in nächster Nähe offenbarten.

Das Haupterzeugnis der Meißener Manufaktur war in den zwanziger Jahren das Frühstückservice, dessen verhältnismäßig kleine Stücke gerade zu jener Kleinmalerei einluden. Zu einem solchen gehörte eine Kaffeekanne, eine Milchkanne, ein Spülnapf, in dem die Tassen gespült wurden, eine Teebüchse, eine kleine flache Schale zur Aufnahme der Löffel bzw. des Zuckers und zwölf oder sechs Tassen, die zunächst sowohl für den Tee wie für den Kaffee dienten. Für die Schokoladentassen hatte man die bekannte hohe Form. Es ist wohl kein zufälliges Zusammentreffen, daß zu gleicher Zeit mit der Entstehung des europäischen Porzellans die Einführung der warmen Getränke: Tee, Kaffee und Schokolade, erfolgte. Allerdings waren sie schon im siebzehnten Jahrhundert in Europa bekannt geworden, fanden aber erst im achtzehnten Jahrhundert weitere Verbreitung. Ebenso wie diese für Sitte und Leben der damaligen Welt von tief einschneidender Bedeutung waren, so auch der Gebrauch des zerbrechlichen feinen Porzellans, das feinere Hände verlangte, als die derben Fäuste, die den Steinzeug- und Zinnhumpen geschwungen hatten. Geschlossene Tafelservice scheinen erst seit 1734 hergestellt worden zu sein.

Abb. 40. **Teekanne.** Meißen um 1740.

Neben den Frühstückservicen verfertigte man schon früh Kaminaufsätze von fünf bis sieben Stück, ferner Prunkvasen für die Porzellankabinette, die man bis dahin mit chinesischen und japanischen Porzellanen besetzt hatte. Solche

Abb. 41. **Kandelaber aus dem Sulkowsky-Service.** Meißen 1735—1738.

Kabinette haben sich noch in einer großen Anzahl von Schlössern, zum Beispiel Charlottenburg, München, Ansbach, Schönbrunn usw., erhalten. Für die Kenntnis der frühesten Arbeiten Herolds ist besonders das sogenannte Turmzimmer im Schloß zu Dresden wichtig. Es ist wahrscheinlich, daß die dort

aufgestellten Porzellane ursprünglich in dem von dem Architekten Mathias Daniel Pöppelmann erbauten, ganz mit Porzellanen ausgestatteten japanischen Palais, das August der Starke 1717 vom Feldmarschall Graf Flemming gekauft hatte, gestanden haben. Da indessen das damals noch kleine Schlöß-

Abb. 42. **Terrine aus dem Sulkowsky-Service.** Meißen 1735—1738.

chen nicht ausreichte, wurde 1727 der ganze Bestand ausgeräumt und zum Teil in das Turmzimmer geschafft. Der König hatte die Absicht, das Palais bedeutend zu erweitern und dann von neuem von oben bis unten mit Porzellan auszustatten. Infolge seines 1733 erfolgten Todes kam es

nicht zur völligen Verwirklichung seiner Absicht, wenn auch bis in die vierziger Jahre hinein Porzellane für das japanische Palais geliefert wurden. Nach den noch erhaltenen Beschreibungen und Aufrissen sollte das Erdgeschoß mit chinesischen und japanischen, das Obergeschoß mit Meißner Porzellanen so ausgestattet werden, daß dieselben in rhythmischer Anordnung die wesentlichste Dekoration ausmachten. In den verschiedenen Gemächern sollten Gefäße von gleicher Farbe, dazwischen eine große Anzahl von Tieren, zum Teil in Lebensgröße, aufgestellt werden. Aus Porzellan sollten ferner ein Glockenspiel, Teile eines Thrones, Statuen und Reliefs, sowie Kanzel und Altar der Kapelle hergestellt werden. Von den zwölf Aposteln, die die Kapelle zieren sollten, hat sich nur ein Petrus von zweidrittel Lebengröße in der Dresdener Porzellansammlung erhalten, der indessen im Brande sich stark verzogen hat; es ist die einzige Apostelfigur, die in Porzellan aus geführt worden zu sein scheint.

Offenbar im Zusammenhang mit diesem groß angelegten Plane, das japanische Palais nicht nur mit Gefäßen, sondern auch mit Figuren zu schmücken, steht die Berufung mehrerer Modelleure. Die ersten beiden, der 1727 berufene Gottlob Kirchner und der im folgenden Jahre an seine Stelle gesetzte Bildhauer Johann Christian Ludwig Lücke, bewährten sich nicht, obschon Lücke sich später als tüchtiger Elfenbeinschnitzer erwies.

Dagegen fand August der Starke in einem anderen Bildhauer, Johann Joachim Kändler, einen Mann, der ganz geeignet war, seine Ideen auszuführen und durch seine umfangreiche schöpferische Tätigkeit neben Herold die Meißener Manufaktur zur glänzendsten Entwicklung geführt hat. Er legte nicht nur den Grund zu der Porzellanplastik überhaupt, sondern übte auch auf die Entwicklung der Geschirrformen bedeutsamen Einfluß aus.

Kändler war im Jahre 1706 zu Seeligstadt bei Bischofswerda in Sachsen als Sohn des dortigen Pfarrers geboren, 1723 kam er zum Hofbildhauer Thomae zu Dresden in die Lehre. August der Starke lernte ihn bei der Einrichtung des Grünen Gewölbes, zu dem auch Kändler verschiedene Arbeiten liefern mußte, kennen, er ernannte ihn 1730 zum Hofbildhauer und im folgenden Jahr zum Modellmeister der Meißener Manufaktur. Kändlers erste Arbeiten waren außer dem erwähnten Petrus eine größere Anzahl von Tieren, zum Teil in Lebensgröße, denen bald eine große Menge anderer Tiere folgte, die sich zumeist noch in der Dresdner Porzellansammlung erhalten haben. Sie sind teils weiß, teils mit kalten Farben, teils mit eingebrannten Farben bemalt. In der lebensvollen Erfassung der Tiere sowohl, wie in der

großzügigen, auf das Wesentliche gerichteten Darstellung, die über die Zufälligkeit des einzelnen Tieres hinaus die Gattung wiederzugeben weiß, zeigt Kändler seine Meisterschaft. Die Nachbildung des kühn bewegten polnischen Adlers auf dem Schrank 428, ebenso wie der Löwe auf der Sulkowsky-Terrine (Abb. 42) vermögen einigermaßen den großen Stil seiner Tiergestalten zu veranschaulichen. Der Löwe und die Löwin im Schrank 428 sind wohl nicht von seiner Hand.

Außer diesen Tieren hat Kändler noch eine große Anzahl anderer, im Maßstab ungewöhnlicher Arbeiten ausgeführt, von denen mehrere sich in der Dresdener Sammlung befinden: eine Madonna mit dem hl. Antonius, einen hl. Wenzeslaus, eine Pietà, die figurenreichen Gruppen der Kreuzigung und des Todes des Franziskus Xaverius, und ein Standbild Augusts III. in polnischer Tracht in dreiviertel Lebensgröße. Auch die noch in mehreren Exemplaren (Dresden, Wien, Schloß Pförten) vorhandenen Apostel von etwa 40 cm Größe gehören zu diesen großfigurigen Werken; einen der Apostel, Simon, stellt die Abb. 49 dar. Sie sind um 1740 angefertigt, und zwar ursprünglich für die Schwiegermutter Augusts III., die Kaiserin Amalie, nebst einer noch zum größten Teil im Wiener Hofmuseum erhaltenen Altargarnitur: Kreuz, Leuchter, Meßkännchen usw. Kändlers Ehrgeiz kannte keine Grenzen für das Material, in dem er arbeitete. Er faßte sogar den kühnen Entschluß, die Reiterstatue des Königs August III. in der Größe des jetzt auf dem Neustädter Markt in Dresden stehenden Reiterbildes auszuführen. Das Modell wurde 1753 in Porzellan vollendet, und befindet sich in der Dresdener Sammlung. Ebendort hat sich noch das in Gips ausgeführte Originalmodell des Kopfes des Königs erhalten, das eine Vorstellung von der geplanten Größe des Werks zu geben vermag. Kändlers Absicht scheiterte an der Ungunst der Verhältnisse, die technischen Schwierigkeiten hätte er vielleicht überwunden. Die Statue sollte aus zahlreichen Stücken gefertigt werden, die ein kompliziertes Eisengerüst zusammen halten sollte. Das Originalmodell wurde 1779 vernichtet. Eine der Figuren, die den Sockel umgeben sollten, die Göttin des Friedens, ist in kleinem Maßstab wiederholt worden (Schrank 427).

Zu Größenverhältnissen, die dem Charakter des Porzellans als einer feinen zarten Masse entsprachen, führten Kändler die Service, die er auszuführen hatte. Von den zwei bedeutendsten, dem Sulkowsky-Service und dem Schwanenservice des Grafen Brühl, werden die wichtigsten Stücke im Museum aufbewahrt. Im Gegensatz zu den glatten Formen der Heroldschen Service zeigen sie, besonders das Brühlsche, reichen plastischen Schmuck, der der Bemalung fast völlig

entraten kann. Wenn auch einzelne dieser Formen, so die Terrine des Sulkowsky-Services, wie Julius Lessing nachgewiesen hat, direkt einer in der Silberkammer in Dresden befindlichen silbernen Terrine des Augsburger Goldschmiedes Johannes Biller nachgebildet ist, und dem kleinen Leuchter (Abb. 43) des Brühlschen Services ein Stich von Desplaces nach Meissonier zugrunde liegt, so bleibt doch des Selbständigen und Eigenen so viel übrig, daß wir die Gestaltungskraft des Meisters, die allerdings sich nicht immer zu mäßigen weiß, aufs höchste bewundern müssen.

Das Sulkowsky-Service, von dem das Museum außer der Terrine einen prächtigen Kandelaber (Abb. 41) und eine öfters vorkommende Saucière besitzt, ist in den

Abb. 43. **Geschirr aus dem Schwanenservice.** Meißen 1737—1741.

Jahren 1735—1738 für den polnisch-sächsischen Kabinettsminister Alexander Joseph von Sulkowsky und seine Gemahlin Franziska Katharina Freiin von Stein angefertigt worden. Die Masse ist noch vielfach fleckig und zeigt zahlreiche Glasurfehler; zum Teil sind sie mit kleinen indianischen Streublumen und Reisigbündeln gedeckt. Den Rand der Terrine schmückt ein schmales Strohgeflecht, das später als Osiermuster sich breiter ausdehnte. Es wäre möglich, daß dieser Zierart auf das gestrichelte Linienornament am Fuß der chinesischen Vase in der Abb. 9 und das Randornament auf der Schüssel in der Abb. 10 zurückgeht. Auf das Obergewand der leuchtertragenden Figur ist ein Stoffmuster eingepunzt, eine aus der Goldschmiedekunst übernommene Technik; vielleicht liegt also auch hier ein Metallvorbild zugrunde.

Noch reicher ist die plastische Gestaltung beim sog. Schwanenservice, dessen Name von dem auf jedem Stück vorhandenen Relief herrührt, auf dem auf muschelartig geripptem Grunde ein Weiher mit Schwänen und Reihern

Abb. 44. **Terrine aus dem Schwanenservice.** Meißen 1737—1741.

dargestellt ist. Es eröffnet die Reihe der zahllosen Bestellungen, mit denen nach dem Tode Augusts des Starken der allmächtige Kabinettsminister seines Nachfolgers, Graf Brühl, bis zum Siebenjährigen Kriege die Manufaktur in weitgehendem Maße beschäftigte, so daß, wie vorher August

der Starke, jetzt Graf Brühl entscheidend die Entwicklung der Manufaktur bestimmt zu haben scheint. Das Service befindet sich in seiner Hauptmasse (etwa 1400 Stück) auf dem Schlosse Pförten. Einige der schönsten Stücke sind dem Museum leihweise überlassen und im Schrank 436 aufgestellt. Alle Teile tragen das Alliance-Wappen der Brühl

Abb. 45. **Pastetenbüchse aus dem Schwanenservice.** Meißen 1737—1741.

und Kolowrat-Krakowski. Es scheint, daß dem Service eine bestimmte Idee, die auf die das Wasser beherrschenden Gottheiten und dasselbe bevölkernden Lebewesen sich bezieht, zugrunde gelegt ist. Die auf der Terrine angebrachte Gruppe erinnert an die bekannten auf Raffael zurückgehenden Kompositionen des Triumphs der Venus oder Galathea von Albani, Coypel u. a. Vielfach überwuchert das nur lose

angeklebte Ornament, wie bei der Terrine, völlig die Form, doch die hinreißende glänzende Darstellung des Ganzen läßt über derartige Schwächen leicht hinwegsehen. Zu den schönsten Geräten gehören die Konfektschalen, die von einer Nereide (Abb. 46) und einem bärtigen, leidenschaftlich bewegten Tritonen (Nachbildung auf dem Schrank 427) getragen werden. Mehr kulturhistorisch interessant sind andere Formen, wie der Weinkorb, der Wurstkessel, und der von Delphinen getragene Apfelsinenbecher (Abb. 43). Bei diesem Service herrscht das Weiß noch mehr wie bei dem Sulkowsky-Service, die indianischen Streublümchen sind auf den Rand zurückgedrängt. Dagegen hebt eine reiche Vergoldung die Wappen, Kartuschen und die Ränder. Die plastischen Tiere und Muscheln sind durch ein kräftiges Schwarzbraun oder Eisenrot belebt, auch die Figuren glänzen in dem schneeigen Weiß der Masse, nur auf den Wangen, Brüsten, Knien, Füßen und Händen sind leichte Tupfen von Fleischfarbe aufgesetzt. Das tiefe Schwarz oder rötliche Braun der Haare wirkt zu dem Weiß des Fleisches als kräftiger Kontrast. Das Service wurde in den Jahren 1737—1741 angefertigt.

Diese reiche plastische Ausbildung der Geschirre und Ziergefäße führen Kändler und seine Schüler dann in mannigfaltigen Variationen weiter. Eine einfachere, aber geschmackvolle und offenbar auf Kändler zurückgehende Form ist die Terrine, welche mit einem Randmuster dekoriert ist, das man »Brandenstein« nannte. Kommen wie bei diesem Stück noch Riffelungen, die den Körper teilen, dazu, so hieß es »Neubrandenstein«, Muster, die später ebenso wie das Strohgeflecht noch lange fortleben. Andere neue Serviceformen gewinnt Kändler dadurch, daß er den Körper völlig mit kleinen Blüten, z. B. Vergißmeinnicht (Abb. 48), belegt. Am höchsten geschätzt sind die mit weißen Blüten bedeckten Schneeballvasen. Oder es wird der ganze Grund geflechtartig gebildet oder gittermusterartig mit eingefügten Blüten. Mehrere derartige Dekorationen befinden sich in den königlichen Schlössern in Potsdam. Auch die Geräte in naturalistischen Formen, wie die Kaffeekanne in Gestalt eines Kürbis im Schrank 427 oder die Sauciere in Form eines Blattes (Abb. 47), stammen aus seiner Hand. Während er in diesen Dekorationen geschmackvoll bleibt und Maß hält, durchbricht seine Phantasie dagegen bei den bekannten Vasen der Elemente, bei denen der ganze Körper in eine figürliche Szenerie aufgelöst ist, alle Schranken der dekorativen Gesetzmäßigkeit. Die große Bildsamkeit und leichte Gestaltungsfähigkeit des Stoffes verführt leicht zu derartigen Übertreibungen.

Seit dem Beginn der vierziger Jahre wachsen dann aus Kändlers schöpferischer Hand jene zahllosen spannenhohen

Digitized by Google

Gruppen und Figuren hervor, in denen er das Leben und Treiben der sächsischen Hofgesellschaft in hundertfachen Reflexen abspiegelt. Wir sehen die Damen in ihren großen Krinolinen, von höflichen und zärtlichen Kavalieren begleitet, dann dieselben als Schäferinnen und Schäfer verkleidet,

Abb. 46. **Konfektschale aus dem Schwanenservice.** Meißen 1737—1741.

oder im Jagdkostüm, die Hofnarren, die Offiziere und Soldaten, aber auch Handwerker und Bauern, freilich in einer zumeist wenig der Wirklichkeit entsprechenden eleganten Gestaltung, die diese Typen aus dem Leben mehr als Maskeraden der vornehmen Gesellschaft, denn als

wirkliche Bettler und Arbeiter erscheinen lassen. Wissen wir doch, daß mit Vorliebe an den Hoffesten karnevalistische Umzüge, bei denen die Teilnehmer in allen möglichen Kostümen erschienen, stattfanden. Dazu kommen noch die Gottheiten des Olymps, wie sie sich das 18. Jahrhundert in seinem Sinne vorstellte, sowie zahllose Personifikationen allgemeiner Begriffe, der freien Künste, Jahreszeiten, Elemente usw.

Alle diese Gruppen und Figuren hatten eine bestimmte Verwendung. Sie sollten dazu dienen, die Tafel zu schmücken. Nach einer bis ins Mittelalter zurückreichenden Sitte war es nämlich Brauch, bei festlichen Anlässen sog.

Abb. 47. **Sauciere.** Meißen Mitte 18. Jahrh.

Schauessen in der Mitte der Tafel und auf besonderen Tischen aufzubauen: Tempel, Paläste, Häuser mit Gärten, Alleen, Pyramiden, Springbrunnen, Felsen und Lauben, die von Figuren belebt waren. Zumeist wurden in mythologischen und allegorischen Gestalten bestimmte Vorstellungen (etwa die Tugendhaftigkeit der Gefeierten) zum Ausdruck gebracht. Die zahlreichen in Porzellan erhaltenen Amoretten spielten z. B. bei Hochzeiten eine große Rolle; die Liebesgötter im Schrank 427 mit den Aufschriften »Prix de la constance«, »Coup sur coup« usw. geben dafür ein sprechendes Beispiel. In der Regel erschienen diese Aufsätze erst in Begleitung des Desserts. Häufig wurden dann die Beete der gärtnerischen Anlagen des Aufbaues mit Konfekt ausgelegt. Was nun in früheren Jahrhunderten aus Zuckerwerk oder Wachs geformt war, wurde jetzt in Porzellan gebildet.

Einen Beweis für diese Anwendung der Porzellanfiguren gibt das Inventar der Konditorei des Grafen Brühl von 1753, das neben einer Aufzählung fast sämtlicher noch erhaltenen Modelle von Gruppen und Figuren zahlreiche Architekturstücke und größere Kompositionen aus Porzellan erwähnt. Es werden da genannt: 4 Kirchen, 2 Tempel, 2 italienische Türme, 51 Stadthäuser, 13 Bauernhäuser, 5 Scheunen, 13 Ställe, 20 Nischen, 48 Pyramiden, 6 Gondeln, ferner Felsen, Grotten, Bassins und »Schalen zu Wasserkünsten«, Altäre, Postamente, Säulen, Kapitäle, Gesimse und Vasen, Kronen und Kurhüte, Schilder, Palmen, »Blumenkrüge«, »Orangentöpfe« usw. Von größeren Stücken wird u. a. ein aus 264 Stück bestehender Ehrentempel erwähnt, zu dem 74 Figuren gehörten. Ursprünglich wird der größte Teil der angeführten Figuren und Architekturteile für einen besonderen Anlaß gefertigt worden sein. Das sich in den Konditoreien ansammelnde Material konnte dann bei einer anderen Gelegenheit in anderer Aufstellung und unter Zugrundelegung einer neuen Idee verwendet werden. Kupferstiche mit Darstellungen von Festlichkeiten zeigen die Anordnung solcher Aufsätze auf der Tafel. Häufig wurden die Figuren auf Bahnen von Spiegelglas gestellt.

Abb. 48. Vase. Meißen Mitte 18. Jahrh.

Es sind vielfach noch Renaissancegedanken, die in diesen Tafelaufsätzen weiter fortleben. Die Gottheiten und personifizierten Naturkräfte, die Elemente, Jahreszeiten, Monate, Weltteile: dieser ganze Apparat der Renaissance-

feste, der bei den damaligen Aufzügen, den theatralischen Aufführungen, ja selbst beim Feuerwerk eine so große Rolle spielte, findet so im Porzellan des achtzehnten Jahrhunderts noch einmal im kleinen eine reizvolle Verkörperung, bis er zugleich mit der neuen zerbrechlichen Form für immer dahinstirbt. Welchen Wert man gerade diesen Gedankenkreisen beimaß, zeigt der Umstand, daß Kändler in Meißen »täglichen Unterricht zur Erklärung der schwereren mythologischen Dichter« bei dem Magister ChristianFriedrich Weise nahm, der in der Meißener Fürstenschule von 1735—1770 unterrichtete.

Abb. 49. **Apostel Simon.** Meißen um 1740.

Diese Verwendung der Porzellanfiguren als Tafelschmuck war wohl auch für ihre Größe bestimmend. Während Kändler in seinen für das japanische Palais geschaffenen plastischen Arbeiten einen sehr großen Maßstab gewählt hatte, gab er diesen Porzellan-Figuren eine Größe, die für die auf der Tafel lebende kleine Welt angemessen war. Auch die Form des Sockels ergibt sich für viele Figuren aus diesem Zwecke. Bei den Figuren, welche als Zierat auf die großen »Plats de menage« mit ihren Salz-, Pfeffer-, Öl- und Essigbehältern usw. gesetzt wurden, wurde der Sockel mit seinem Muschelwerk den Rokokoformen dieser Geschirre angeglichen; Sockel, mit Blumen oder Gras bewachsen, wählte man bei Figuren, die den auf der Tafel aufgebauten Park bevölkern sollten. Kleine Postamente in Denkmalform dienten

als Untersatz für die Statuen aus Porzellan, welche die Parterre und Terrassen zu schmücken bestimmt waren.

Auch die die Gruppen begleitenden Bäume, Lauben, Pyramiden und Nischen erklären sich nun leicht, ferner die allseitige Komposition bei den Gruppen, die, in der Mitte der Tafel freistehend, sich nach allen Seiten hin gleichmäßig entwickeln mußten, um von jedem Standpunkte aus ein gutes Bild zu bieten. Vielfach wurden diese Mittelgruppen durch Aneinanderschieben von Teilstücken gebildet, wie der aus mehreren Stücken gearbeitete Aufsatz mit Bacchanten im Schrank 433. Bei dem Mittelstück dieses Aufsatzes trägt eine ionische Säule einen Konfektkorb, daneben reitet der trunkene Silen auf einem Esel, von einem Genossen begleitet (Sammlung King in London).

Abb. 50. **Mädchen mit Blumenkorb.** Meißen um 1740.

Die besten Figuren und Gruppen Kändlers sind in Privatsammlungen und in Schlössern verstreut, die Museen enthalten nur wenig, was sein höchstes Können auf diesem Gebiete illustrieren könnte. Für die mythologischen Figuren seiner frühesten Zeit geben die Figuren des Schwanen- und Sulkowsky-Services einen Anhalt; ihre Vorzüge gegenüber den späteren verflauten Arbeiten Kändlers bzw. seiner Schüler zeigt die erwähnte Figur der Friedensgöttin vom Denkmale Augusts III., die zu Anfang der vierziger Jahre entstanden ist (Schrank 427). Es ist in diesen um 1740 geschaffenen Figuren etwas Kraftvolles und Feuriges, Ge-

schlossenes und Gesundes: blühende Frauenkörper von reifer Schönheit und saftstrotzende Putten von üppiger Fülle des Fleisches. Auch das Mädchen mit dem Korb auf dem Schoße, der zur Aufnahme von Blumen bestimmt ist, besitzt diese schöne kraftvolle Gesundheit, die man sonst in den graziösen Gestalten des achtzehnten Jahrhunderts nicht sucht, und die den engen Zusammenhang

Abb. 51. **Erato.** Meißen Mitte 18. Jahrh.

Kändlers mit der Barockkunst kennzeichnet (Abb. 50). Sie besitzt ebenso wie die duellierenden Kavaliere (Abb. 58) jene kurze rundliche Kopfform, die für die Figuren Kändlers so charakteristisch ist. Während die Bewegung der Figuren und Gruppen stets sehr lebendig ist, bleibt die Silhouette geschlossen und von ruhigem Umriß, so daß das herausstürmende Leben in der Ruhe des Umrisses seinen harmoni-

schen Ausgleich findet. Nur selten zerreißt das allzuheftige Temperament auch diese unsichtbare Schranke des in sich geschlossenen Konturs.

Jene frühen bekleideten Figuren und Gruppen sind mit leuchtenden kräftigen Farben bemalt, unter denen besonders ein intensives Rot und ein tiefes Schwarz sich auszeichnet. Aber auch grüne, blaue und gelbe Töne von seltener Kraft und Schönheit kommen vor, von denen die Figuren der Sammlung nur eine schwache Vorstellung geben. Diese Töne sind zumeist in großen Flächen aufgetragen, die breite Modellierung der Gewandmassen kommt der Ent-

Abb. 52. **Schreibzeug.** Meißen Mitte 18. Jahrh.

wicklung der schönen Farben entgegen. Beliebt sind aber auch Ornamente freier Erfindung, die mit den Stoffmustern der damaligen Gewebe nichts gemein haben. Der wirkungsvollste Dekor ist der, der auf tiefschwarzem Grunde goldene und bunte Borten und Blumen zeigt, er findet sich bei den schönsten Krinolingruppen. Früh kommt auch die Musterung mit Goldblumen vor, wie bei dem purpurfarbenen Gewandstück, das in weitem Bogen die Göttin auf der Terrine des Schwanenservices überspannt. Auch sonst werden einfarbige Blumen als Muster verwandt, wie bei den Chinesen des Schreibzeugs (Abb. 52). Am beliebtesten und charakteristisch für Meißen sind indessen die bunten, in der Art

der »indianischen« stilisierten Blumen, wie z. B. auf dem Gewande des Chinesen in der Abb. 52 oder auf der Schürze des Mädchens mit dem Blumenkorb in der Abb. 50. Sie werden auch später immerfort wiederholt, bis sie in den achtziger Jahren durch Muster, die direkt Ornamente der Stoffmuster imitieren, abgelöst werden. Jene frühe auffallend kräftige und lebhafte Bemalung ist in der Sammlung, abgesehen von den Stücken des Schwanenservices, nicht vertreten, das Hohenzollernmuseum besitzt eine einen Lichtschirm tragende Chinesin, die mit diesen tiefen Farben bemalt ist. Später werden die Farben allmählich flauer und schwächlicher. Das Rot und Schwarz tritt als Farbe in größeren Flächen kaum mehr auf, die tiefen, satten gelben, blauen, grünen und purpurnen Farben weichen lichteren, zarteren Tönen.

Die Bemalung erscheint als eine notwendige Ergänzung der Figuren; sie ist stets mit besonderer Sorgfalt ausgeführt, fast nie wiederholt sie sich, so daß die Modelle durch die verschiedenartigen Dekorationen immer wieder neuen Reiz erhalten. Vielfach werden auch die Modelle durch leichte Veränderung, kleine Zutaten oder durch Fortlassungen variiert.

Will man das ganze von Herold und Kändler in diesem Zeitraum geschaffene Werk unter die geläufigen Stilrubriken einordnen, so könnte man noch von der Vorherrschaft des Barocks reden. Bei Herold tritt das Barocke allerdings nur in untergeordneter Form, in den kleinen Laub- und Bandelwerkkartuschen auf. Bei Kändler aber erscheint es sowohl in der kraftvollen Bewegung der Formen wie in der Ornamentik und den lebhaften ungebrochenen Farben. Auch das Brühlsche Service ist noch stark von barocken Elementen durchtränkt, wenn auch die Formen im einzelnen schon dem Rokoko angehören.

Digitized by Google

Abb. 53. **Kleingerät.** Meißen Mitte 18. Jahrh.

Meißen (1750—1814).

(Industrieller Betrieb.)

Um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts hatte Meißen im wesentlichen seine künstlerische Aufgabe erfüllt. Die bisherige Tätigkeit der Manufaktur war im höchsten Grade schöpferisch und bahnbrechend gewesen. Man hatte in Meißen nicht nur dem neu entdeckten Stoffe jede technische Vollendung gegeben, sondern auch seine künstlerische Leistungsfähigkeit in jeder Weise bewiesen. Durch die Schaffung der Porzellanplastik war der Porzellankunst Europas ein ganz neues, eigenartiges und lohnendes Gebiet erschlossen; sowohl für das Eß- und Trinkgeschirr wie die dekorativen Vasen usw. hatte man eine große Anzahl bleibender Formen und Dekorationen gefunden. Auf dem durch Herold und Kändler urbar gemachten Boden konnte man nunmehr sicher weiter bauen, auch mittelmäßige Talente von handwerksmäßiger Routine vermochten in der von ihnen gegebenen Richtung weiter zu arbeiten.

An Stelle der fürstlichen Auftraggeber oder ihrer Minister tritt jetzt das breite Publikum, das keine besonderen Anforderungen stellt, sondern mit bescheidener Gebrauchsware vorlieb nimmt. Aus der fürstlichen Kunstanstalt wird allmählich lediglich ein Fabrikunternehmen, das mit einem Stamm geschulter und bewährter Arbeiter den Markt mit Waren versorgt, Preisverzeichnisse in den Zeitungen ver-

Digitized by Google

öffentlicht und mehr auf den Gewinnst als auf die Erfüllung künstlerischer Aufgaben bedacht nimmt. Dieser Umschwung in den Verhältnissen der Manufaktur vollzieht sich in den vierziger Jahren. Das Personal, das 1740 218 Arbeiter

Abb. 54. **Die h. Familie.** Meißen Mitte 18. Jahrh.
(Nach Raffaels Madonna del Passeggio.)

zählte, wuchs bis 1765 auf 731 Personen, und in ähnlichem Verhältnisse vermehrten sich die Einnahmen, wenn auch der Siebenjährige Krieg in dieser Beziehung störend eingriff. Die Einnahmen stiegen in den Jahren 1740 bis 1752 von 38320 Taler auf 222560 Taler. Herold und Kändler

leben noch in diese neue Zeit hinein. Herold stirbt erst 1771, Kändler 1775, aber ihre künstlerische Kraft erlahmt allmählich, und den Künstlern, die an ihre Stelle treten, wie dem Bildhauer Acier (1765—1781), fehlte es an der genialen Schöpferkraft, die diesen beiden Begründern der europäischen Porzellankunst zu Gebote stand.

Abb. 55. **Vase.** Meißen Mitte 18. Jahrh.

Den besten Beweis für die nachlassende künstlerische Potenz in der Manufaktur bietet das Bestreben, von außen her neues Blut den alten Adern einzuführen. Hatte man auch früher schon vereinzelt Kupferstiche als Vorbilder benutzt, so wurde jetzt diese Anlehnung an die Erzeugnisse fremder Künstler fast zur Regel. 1741 gab Heinecke,

der Sekretär und Bibliothekar Brühls, 230 Kupferstiche an die Fabrik ab. 1746 und 1747 wurden dem Pariser Agenten Leleu 327 Taler für gelieferte Bilder und Kupferstiche ausgezahlt. 1764 errichtete man eine Kunstschule in Meißen

Abb. 56. **Uhrhalter.** Meißen Mitte 18. Jahrh.

unter Leitung des Hofmalers und Professors an der Dresdner Kunstakademie Christian Wilhelm Ernst Dietrich »zur Aufhilfe des Verfalls der Malerei und Bildhauerkunst bei der Manufaktur«. In demselben Jahre schickte man Maler und

Bildhauer nach Höchst, Frankenthal, München, Paris und Wien, um neue Zeichnungen und Modelle zu gewinnen. Zwei andere Maler mußten sich in Sèvres auf drei Jahre anstellen lassen, um die Meißener Fabrik über die Leistungen der französischen Manufaktur zu unterrichten.

In den ersten Jahrzehnten dieser Periode herrschten die von Kändler eingeführten Formen des Rokoko. In plastischer Gestaltung umspielen die bewegten, sich ineinander verschlingenden und überstürzenden Wellenkämme und Muschelrippen die Rahmen, Uhrgehäuse, Kronleuchter und Kandelaber, Vasen und Tintenfässer bis zu den kleinen Riechfläschchen herunter (Abb. 53). Sobald einmal der

Abb. 57. **Terrine mit „Dulongs-Relief-Zieraten".** Meißen um 1760.

Formenkreis eingelernt, vermögen auch geringere Kräfte die gefälligen Schnörkel zu zwingen. Während bei den Ziergeräten die stark hervortretenen Rocaillen oft die ursprüngliche Form fast völlig verschleiern (Abb. 55), fügt sich dagegen bei Gebrauchsgeräten, z. B. Riechfläschchen, Stockgriffen (Abb. 53), sowie bei den Servicen das Muschelwerk als flaches Ornament in die Silhouette des Gegenstandes ein. Ein beliebtes Muster sind die »Dulongs-Relief-Zierate«, bei denen Rokokokartuschen verbunden sind durch Bogen, von denen je eine Palmette und ein dreifaches Rocailleornament herabhängen (Abb. 57). Ein anderes flaches Reliefornament sind die sog. »Gotzkowsky erhabene Blumen«,

vielleicht eine Erfindung Gotzkowskys in seiner Berliner Manufaktur; es zeigt auf dem Rande vier gestreckte Blumensträuße, während den Spiegel ein entsprechender Kranz umschließt. Das schon erwähnte Strohgeflechtmuster, »Ordinair Ozier«, tritt jetzt in feinerer Flechtung auf. Sind die mit diesem Muster geschmückten Gefäße geriffelt, so spricht man von »Neu-Ozier«, ebenso wie man zwischen »Ordinair Brandenstein« und »Neubrandenstein« unterschied. Bei einem weiteren Muster, den »Marseille Zieraten«, erscheinen auf dem Rande flache, symmetrisch gebildete, längliche Kartuschen (Schrank 428).

Abb. 58. **Kavaliere im Duell.** Meißen Mitte 18. Jahrh.

Beliebter noch als diese plastischen Muster waren glatte Formen, bei denen nur Henkel und Ausguß leicht reliefiert waren; zum Schmuck des Randes verwandte man aufgemalte bunte Schuppen, Gitter oder Geflechtmuster, die »Mosaique« genannt wurden. Diese Ornamente, die durch ähnliche Grundmuster des chinesischen Porzellans (Abb. 14) zweifellos beeinflußt sind, werden häufig von feinen goldenen oder bunten Rocaillen, Palmenzweigen, Blumen u. a. eingerahmt (Abb. 62).

Als Dekor der freien Felder und Flächen erscheinen seit der Mitte des Jahrhunderts die »deutschen Blumen«, so im Unterschied von den »indianischen« Blumen bezeichnet, weil sie der einheimischen Flora entnommen sind. Sie

kommen schon in den vierziger Jahren vor, aber hier in einer absonderlichen trockenen, gestrichelten Manier. Meist sind es einzelne abgeschnittene Blumen, denen Insekten und kleine Tiere beigesellt sind (Abb. 34). Häufig ist bei diesen Blumen und Insekten der Schlagschatten dargestellt. Für diese Malereien hat nicht die Natur, sondern es haben Kupferstiche und Radierungen den Porzellanmalern als Vorbild gedient. Das zeigt sowohl die Zeichnung, die vielfach noch die Strichlagen der Kupferstiche beibehalten hat, wie die freie, ohne Rücksicht auf das Naturvorbild bestimmte Farbgebung.

Abb. 59. **Teller mit „Gotzkowsky erhebenen Blumen".** Meißen um 1760.

Für die Blumen kommen etwa die Stiche der Nürnberger C. C. Schmidhammer und Johann Daniel Preisler aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Betracht, oder vielleicht auch noch frühere, wie die des in Straßburg 1662 erschienenen »Newen Blumen-Büchlein« von Tobias Frankenberger, in dem neben den schattenwerfenden Blumen auch Insekten dargestellt sind. Manche der Schmetterlinge, Raupen usw. erinnern an Wenzel Hollars Insektenbüchlein (Muscarum Scarabeorum Vermiumque Variae Figurae & Formae omnes primo ad uium coloribus depicte & ex Collectione Arun-

deliana a Wenceslao Hollar aqua forti aeri insculptae Antuerpiae Anno 1646). Diese trockene und schwerfällige Blumenmalerei weicht aber bald einer leichteren und gefälligeren Manier; indem man sich direkt an die Natur wendet, gelingt es, einen besonderen, der Porzellanmalerei entsprechenden Stil zu finden, der den locker auf der Fläche verstreuten Blumen etwas von dem zarten Duft und Farbenschimmer ihrer Vorbilder in der Natur mitzugeben versteht (Abb. 64).

Zugleich mit den »deutschen« Blumen erscheinen auch Darstellungen der heimischen Vogelwelt, aber auch hier dienten, und zwar zumeist, nicht die in der freien Natur sich bewegenden Tiere, sondern Abbildungswerke als Vorbilder (Abb. 34). Für die Quellen dieser Bilder gibt der Kommissions - Bericht von 1745 Aufschluß, der als Vorlage die Kupferstiche aus dem »Weimannischen botanischen großen Werke auch andere dgl. Zeichnungen, dazu des Albani so sehr gepriesene invention von allerhand Arten derer Vögel nach ihrer Gestalt und Farbe, das nächstens aus England erwartet wird«, erwähnt. Später wurde Buffons illustrierte Naturgeschichte eifrig benutzt. Diese Kopien der Vorlagewerke wirken zumeist steif, unlebendig. Reizvoller sind die Malereien, bei denen der Künstler in freier Erfindung phantastische, in leuchtende Farben gekleidete Vögel schafft, wie auf dem Teller mit Mosaik an den Rändern, dessen Gestalt die Form einer sechsblättrigen stilisierten Päonie hat (Schrank 34).

Abb. 60. **Entführung.** Meißen Mitte 18. Jahrh.

Mit den alten Darstellungskreisen, den »Bataillen«, Jagden usw., geht, soweit sie nicht, wie die Chinoiserien, ganz aufgegeben werden, eine Veränderung vor. Sie werden entweder, wie bei dem Teller in der Abb. 67, unten von Rocailleornamenten umschlungen oder frei auf die Fläche gesetzt und mehr auf breite dekorative Wirkung hin be-

Abb. 61. **Kaffeekanne mit „Mosaique".** Mitte 18. Jahrh.

handelt, als minutiös durchgeführt. Die Farben verlieren ihre alte Leuchtkraft, sie werden matter und blasser. Beliebt werden jetzt die »Watteaufiguren«, kleine Gruppen, die direkt den Stichen Watteaus oder seiner Schule entlehnt oder wenigstens ganz in seiner Art gebildet sind. Aber auch bei diesen Anleihen offenbart sich doch immer noch ein gewisser Geschmack. Schon in der Auswahl der

den zumeist sehr figurenreichen Stichen entnommenen Gruppen zeigt sich in der Regel ein gutes künstlerisches Gefühl für Geschlossenheit der Komposition und ein sicherer Raumsinn. Freie Erfindungen sind zumeist die kleinen Landschaftsausschnitte mit Gebüsch und Bäumen, in die Gruppen hineingestellt sind. Sie pflegen unten nicht gerade abgeschnitten zu sein, wie auf den Stichen, sondern verlaufen

Abb. 62. **Töpfer.** Meißen Mitte 18. Jahrh.

an den Rändern mit feinem Laubwerk allmählich in die Flächen, wodurch ein engeres Anschmiegen der Malerei an den Gefäßkörper erreicht wird. Seltener werden Stiche nach Chardin und Greuze benutzt. Für die allerdings in Berlin häufiger als in Meißen auftretenden Darstellungen von Amoretten (Abb. 68) wurden die Stiche von Aveline, Bidinger, Huquier und La Rüe nach Boucher fleißig ver-

wandt. Die vorliegende Komposition ist nach Stichen von Bidinger u. a. zusammengestellt. Die Form der Anbietplatte ist in Sèvres erfunden, überhaupt nimmt das Geschirr jetzt vielfach die charakteristischen Formen der Weichporzellane von Sèvres an, z. B. die Kanne mit den reizvollen Watteaufiguren im Schrank 433. Von den farbigen Gründen, die die Porzellane von Sèvres auszeichnen, ahmte man gern das Königsblau (bleu de Roi) nach.

Abb. 63. **Teller.** Meißen Mitte 18. Jahrh.

Im Jahre 1774 übernimmt Graf Camillo Marcolini, dessen Porträt ein Medaillon im Schrank 437 zeigt, die Direktion. Unter ihm wandeln sich allmählich die Geschirrformen unter dem Einfluß der klassizistischen, an die Antike anknüpfenden Geschmacksbewegung völlig um. Die geschweiften Konturen der Gefäße werden zumeist noch beibehalten, das Neue setzt sich äußerlich als rechteckiger Henkel oder als Lorbeerfestons, die die Ausgüsse umschlingen, u. a. an. Später nehmen auch die Gefäßkörper selbst strengere Formen an, die aus den regelmäßigen geometrischen Figuren des Kreises, der Ellipse, des Quadrats genommen sind. Die Wände steigen senkrecht empor, und die Schultern

der Kannen treten in scharfen Kanten zurück. Die Zylindertasse behauptet das Feld.

Auch in den Bildstoffen zeigt sich ein Wechsel. Die Blumenmalereien verlieren ihre duftige Frische und anmutige Leichtigkeit, sie werden trocken und nüchtern mit ängstlicher Pedanterie gemalt. Später müssen sie dazu dienen, zu Buchstaben vereint das Monogramm des Besitzers darzustellen. Erst jetzt erscheint auch die Landschaft an sich ohne figürliche Staffage, zunächst als allgemeine Ansicht, gegen Ende des Jahrhunderts kommen dann die Darstellungen bestimmter Gegenden auf, in öder Hervorkehrung des Lehrhaften. Parallel damit gehen die Illustrationen von Werken der Literatur. So besitzt die Schreiber-Collection im Viktoria- und Albert-Museum in London ein Kaffeeservice mit der Darstellung der Leiden des jungen Werthers, eine Tasse im Hamburgischen Museum bietet die Kopie eines englischen Farbdruckes nach einem Bilde von Angelika Kaufmann zu Sternes »empfindsamer Reise«. Auch sonst werden gern Gemälde kopiert, und zwar ohne jede Veränderung; jede Freiheit in der Benutzung des Vorbildes, wie sie vorher herrschte, wird jetzt ausgeschlossen.

Abb. 64. **Zuckerstreuer.** Meißen Mitte 18. Jahrh.

Als Ausfluß derselben Geistesrichtung, die in der Darstellung bestimmter Lokalitäten das Individuelle statt des Allgemeinen sucht, sind auch die Porträts anzusehen, die jetzt sowohl in bunter Malerei wie als Silhouetten erscheinen. Als Einfassung für alle diese Bilder werden gern Goldrahmen benutzt mit fein radierten Goldblumen, oft in mehrfacher Goldfarbe. Gegen Ende des Jahrhunderts ahmt man auch die Arbeiten Josiah Wedgwoods nach (vgl. die Tasse im Schrank 427). Im »Journal für Fabrik, Manufaktur und Mode, Leipzig 1794«, werden ein Paar Arm-

leuchter in Gestalt des Ganymed und der Hebe in blau und weiß in der Art der Jasperware angeboten. Für den Ganymedleuchter hatte ein antiker Kandelaber als Vorbild gedient.

Die figürliche Plastik steht in den sechziger und siebziger Jahren noch ganz im Zeichen Kändlers. Sie ist noch so sehr von seiner Eigenart durchtränkt, daß es sehr schwer ist, aus der Rokokoplastik die verschiedenen Hände

Abb. 65. **Teemaschine.** Meißen Mitte 18. Jahrh.

der unter ihm arbeitenden Modelleure herauszufinden. Sie standen so unter dem Banne seiner überragenden Persönlichkeit, daß ihr Können in seiner Kunst völlig aufgegangen zu sein scheint. Zu diesem unpersönlichen Charakter, den alle diese Werke zeigen, kommt noch dazu, daß bei vielen die Komposition Kupferstichen entnommen wurde. So geht z. B. die »Leserin am Spinnrocken«, die im Preiskurant

von 1765 mit 22 Reichstalern und 12 Groschen bewertet wird, auf den Stich »Les amusements de la vie privée« von L. Surugue nach einem 1746 gemalten Bilde von J. J. Chardin, die gleich teure »Kaufmannsfrau«, eine Dame am Schreibtisch, auf den Stich von J. P. Lebas nach einem Bilde von Chardin zurück. Auch der Stich von Lebas »La toilette du matin« nach Chardin ist in Porzellan ausgeführt worden. Die zahlreichen Chinesengruppen jener Zeit sind zum großen Teil Stichen von Balechou, Huquier u. a. nach Boucher, andere Stichen nach Coypel usw. nachgebildet. Aber auch bei diesen Entlehnungen äußert sich immerhin noch

Abb. 66. **Suppennapf.** Meißen Mitte 18. Jahrh.

eine gewisse Selbständigkeit des Modelleurs gegenüber dem Stiche. Bei der Übersetzung des Kupferstiches in ein Rundbild gilt es, die Gruppe straffer in ihrem Aufbau zusammenzufassen und etwaige Requisiten der Bühne, auf der der betreffende Vorgang sich abspielt, in porzellangemäße bzw. dem Modelleur geläufige Formen umzubilden. Daß die Farbgebung dieser Figuren und Gruppen viel flauer und schwächlicher ist, als die kraftvolle Bemalung der vierziger Jahre, wurde schon hervorgehoben.

Auch unter Marcolini zeigt die Plastik noch die letzten Spuren Kändlerschen Geistes, aber es sind entartete Ab-

kömmlinge. Die Sockel sind viereckig, rund oder oval, von einem plastischem Mäander, Flechtband oder ähnlichem geziert. Daneben erscheinen Figuren und Gruppen im Kostüm der Zeit, deren Bemalung genau die Stoffmuster imitiert. Auch die Spitzen der Kleider werden aufs feinste in Bisquitmasse dargestellt. Vielleicht sind diese Arbeiten Acier zuzuteilen. Der frivole Beigeschmack, den mehrere dieser Gruppen haben, scheint fast dafür zu sprechen. Mehrere

Abb. 67. Teller. Meißen um 1760.

derselben stellen Familienszenen dar: Vater und Mutter, von ihren Kindern umringt.

Daneben erweckt das Beispiel von Sèvres auch eine Bisquitplastik. Doch fehlt dem unglasierten Meißener Hartporzellan jene Weiche und Wärme des Tons, die das Weichporzellan auszeichnet. Es behält immer etwas glasiges und kaltes. Eines der besten Beispiele von Meißener Bisquitarbeiten ist das Gellert-Denkmal (Abb. 69). Die sogenannte »Ildefonso-Gruppe« (Schrank 427) ist ein Exempel für die Nachbildung antiker Marmorwerke, die jetzt häufiger wird.

Das Weiß des Marmors hatte ja auch nicht zum wenigsten die Wahl des Bisquits bestimmt. Als Modelleure dieser Bisquitplastik werden Jüchzer und Matthaei genannt.

Schon früh (spätenstens 1723) bezeichnete man das Porzellan zum Schutze gegen Nachahmungen mit einer Marke, zuerst mit K. P. M. (Königliche Porzellan-Manufaktur) oder K. P. F. (Kgl. Porzellan-Fabrik), dann mit den gekreuzten Schwertern des sächsischen Wappens, und zwar in Unterglasurblau. Anfangs wurde bestimmt, daß bei einem Frühstückservice nur die Teekanne und die Zuckerdose die Marke tragen sollten, später wurden alle Stücke bezeichnet.

Abb. 68. **Anbietplatte.** Meißen um 1770.

1731 wurde als besonderes Zeichen für die vom König bestellten Porzellane das Monogramm AR bestimmt; die nach Frankreich gehenden Stücke sollten die Kurschwerter, die an andere Kaufleute und die Türkei zu verkaufenden Porzellane den Äskulap(Merkur)-Stab erhalten. Daneben kommt auch die Form des chinesischen Papierdrachen vor. Blauporzellane zeigen auch zuweilen chinesische Marken; dieselben waren auf Wunsch der Pariser Händler aufgesetzt worden, die offenbar die Stücke als ostasiatische Ware verkaufen wollten. In den sechziger Jahren wird unter die Schwerter ein Punkt gesetzt, unter Marcolini ein Stern. Auf Bisquit erscheint diese Marke innerhalb eines Dreiecks

eingraviert. Außerdem wurden auch in Purpur über der Glasur die Porzellane der Hofkonditoreien gekennzeichnet, z. B. K. H. K. W. (Kgl. Hofkonditorei Warschau), K. C. P. C. (Kgl. Curf. Pillnitzer Conditorei) u. a.

Abb. 69. **Gellertdenkmal.** Meißen um 1780.

Seit 1760 wurde die Ausschußware, die nicht bemalt wurde, dadurch gekennzeichnet, daß ein Einschnitt quer über die Marke eingeschliffen wurde.

Wien.

Sowohl die strenge Bewahrung des Geheimnisses der Porzellanbereitung wie auch die überaus glänzende, sieghafte

Abb. 70. **Relief mit den Porträts Maria Theresias und Franz von Lothringen.**
Wien Mitte 18. Jahrh.

Entwicklung der Meißener Manufaktur und ihre großen Erfolge auf dem europäischen Markt bewirkten es, daß erst nach der Mitte des 18. Jahrhunderts auch an anderen Orten Deutsch-

lands Porzellanfabriken gegründet wurden, die mit Nachdruck der Meißener Manufaktur Konkurrenz zu machen vermochten. Nur an einer Stelle gelang es schon frühzeitig, ebenfalls Porzellan herzustellen: es war die Kaiserstadt Wien, die sich den Vortritt unter den Nachfolgerinnen Meißens gesichert hat.

Angeregt durch einen Erlaß Karls VI., der unter Ankündigung besonderer Privilegien zur Begründung neuer industrieller Unternehmungen ermunterte, kam der Hofkriegsratagent Claudius Innocentius du Paquier, ein geborener Niederländer,

Abb. 71. **Teller.** Wien 1730—40.

auf den Gedanken, ein der sächsischen Fabrik ähnliches Unternehmen ins Leben zu rufen. Nachdem er sich vergewissert hatte, daß auf österreichischem Boden (in der Gegend von Passau) die nötigen Materialien zu finden seien, und er vergeblich in den Berichten der Missionare über chinesisches Porzellan nach dem Geheimnis seiner Herstellung geforscht hatte, begab er sich 1717 nach Meißen und bewog hier mit Hilfe zweier französischer Abenteurer den Emailleur und Vergolder Hunger zur Flucht nach Wien. Da indessen Hunger wohl zu emaillieren und zu vergolden

verstand, wie ein Spülnapf in Wiener Privatbesitz zeigt, aber nicht Porzellan zu fabrizieren, holte sich du Paquier 1719 den Meißener Werkmeister und Arkanisten Samuel Stölzel. Eine Schokoladentasse im Hamburgischen Museum mit der eingeritzten Inschrift: »Gott allein die Ehr und sonst keinen mehr. 1719 3 May« stellt offenbar das erste gelungene Probestück dar. Zu den Malern, die zuerst in der Wiener Manufaktur beschäftigt wurden, gehörte auch Herold, der indessen schon 1720 mit Stölzel, wie erwähnt, nach Meißen ging; vielleicht hatte er aber in der kurzen Zeit seiner Tätigkeit in Wien dort die Dekorationen der Chinoiserien eingeführt (vgl. die Teekanne im Schrank 449),

Abb. 72. **Plat du Menage.** Wien Mitte 18. Jahrh.

die allerdings hier ebenso wie die in der Frühzeit der Wiener Fabrik beliebten »indianischen« Blumen in Zeichnung und Farbe einen besonders ausgeprägten, eigenen Charakter tragen. Statt der leuchtenden lebhaften Meißener Farben ist die Farbenharmonie der frühen Wiener Porzellane weich und abgetönt.

Die erste glänzendere Leistung der Fabrik ist die Dekoration eines Zimmers im Palaste des Grafen Dubsky in Brünn, bei der die Türen, Fensterrahmen, Möbel usw. mit vielen hunderten (1458) von Porzellanplatten ausgelegt sind. Auch die Kronleuchter und Wandarme bestehen aus Porzellan. Neben Chinoiserien und »indianischen« Blumen erscheinen hier auch schon »deutsche« Blumen (um 1730),

so daß es den Anschein hat, daß Wien mit diesem Dekor Meißen vorangegangen ist.

In der Mitte der dreißiger Jahre treten die Formen des Wiener Barocks, wie sie an den damals erbauten glänzenden Palästen in ihren Stuckdekorationen, schmiedeeisernen Arbeiten usw. sich zeigen, in den Vordergrund. Charakteristisch ist hierbei die Verbindung von Palmetten mit Gittermuster (vgl. Abb. 71). In der Regel wird das Gittermuster gebildet aus eisenroten Strichen und trägt entweder auf den Kreuzungspunkten goldene rotumränderte Vierblätter, oder es ist in die Mitte einer jeden Raute ein goldener rotumränderter Punkt hineingesetzt. Die Palmetten sind in Überglasurblau und Blaßpurpur oder in Grün, Hell- und Dunkelpurpur ausgeführt. Auf dem abgebildeten Teller

Abb. 73. **Konfektkorb.** Wien Mitte 18. Jahrh.

sind sie in goldgehöhter Schwarzmalerei ausgeführt, was, wie auch die Tasse mit Chinoiserien zeigt, damals in Wien häufig vorkam.

Die Formen haben vielfach gegenüber den Meißener Formen etwas Breites, Fayenceartiges; sie stehen, soweit sie nicht freie Erfindungen sind, zu den Meißener Arbeiten fast in einem ähnlichen Verhältnis wie die Delfter Fayence zum ostasiatischen Porzellan. Auch der Zeichnung der chinesischen Figuren und der »indianischen« Blumen fehlt jene feine saubere Ausführung, die wir an den Meißener Arbeiten bewundern. Beliebt sind die figürlichen Gestaltungen von Henkeln und Knäufen, es kommen ganze Figuren in dieser Verwendung vor, so z. B. ein sitzender Türke als Knopf eines Suppennapfes. Die besten Arbeiten

dieser Periode befinden sich im Besitz der österreichischen Aristokratie und des Museo Civico in Turin. Außerhalb Österreichs ist sonst nur wenig in den öffentlichen Sammlungen oder in Privatbesitz vorhanden.

Die Mißerfolge, die du Paquier mit seinem Unternehmen hatte, zwangen ihn, die Fabrik 1744 dem Staate zu überlassen. Von nun an werden die Porzellane mit dem Bindenschild, dem österreichischen Staatswappen, ge-

Abb. 74. **Fruchtschale.** Wien Mitte 18. Jahrh.

kennzeichnet. Anfangs wurde die Marke vor dem Brande mit einem Holzstempel eingedrückt, seit 1749 in Unterglasurblau aufgemalt, seit 1825 wurde sie wieder eingedrückt. Seit dem 1. November 1783 werden die Jahreszahlen eingepreßt, bis 1800 die beiden letzten, nach dieser Zeit die drei letzten Zahlen, z. B. 94, 805.

Die Übernahme der Fabrik durch den Staat fällt mit der Blüte des Rokoko zusammen, das auch in Wien Pflege fand. Bezeichnend für Wien ist die Vorliebe, die plastischen

Rocaillen mit einem tiefen leuchtenden Purpur zu höhen. Die Malerei geht dieselben Wege wie Meißen, die Goldrocaillen, mit denen die Ränder der Geschirre geziert werden, zeigen eine eigentümlich federige Bildung (vgl. die Teller mit dem Monogramm M F.). Für Watteaufiguren werden die Stiche Nilsons gern benutzt, für Blumenmalereien zuweilen die merkwürdigen chinoisierenden Blumen Jean Pillements.

In den sechziger Jahren erfolgt dann noch stärker als in Meißen eine Anlehnung an die Erzeugnisse von Sèvres,

Abb. 75. **Die glücklichen Eltern.** Wien um 1770.

die damals überall die Porzellankünstler mehr oder minder beeinflußten. Die finanziellen Erträgnisse blieben nach wie vor schlecht, so daß man 1784 sogar die Fabrik zum Verkauf ausbot; indessen fand sich kein Käufer. Da beschloß Joseph II., der sich persönlich für die Manufaktur interessierte, einen neuen Versuch zu machen, indem er sie der Leitung des Direktors der Wollzeugfabrik in Linz, Konrad Sorgenthal, unterstellte und dessen Befugnisse gegenüber denen seines Vorgängers bedeutend erweiterte. Sorgenthal verstand es denn auch, in kurzer Zeit durch organisatorische und künstlerische Verbesserungen die Fabrik so zu heben, daß

die Manufaktur, die von 1744 bis 1780 auf 320 Arbeiter gestiegen war, 1790 500 Arbeitskräfte zählte. Mit Hilfe des Chemikers und Malers Joseph Leithner und des Malers Georg Perl gelang es ihm, einen neuen, ganz eigenartigen Stil ins Leben zu rufen, der schon 1785 als völlig ausgebildet erscheint. Leithner erfand eine große Anzahl sehr wirkungsvoller farbiger Fonds, unter denen neben einem schönen Königsblau eigenartige, in allen Nuancen vom tiefen Violett bis hellen Lila und Kupferrot schillernde Lüsterfarben hervortreten. Mit diesen Tönen werden die Gefäße und Geschirre ganz oder teilweise in Feldern und Zonen bedeckt. Zu den farbigen Gründen gesellt sich eine sehr

Abb. 76. **Teile eines Frühstücksservices.** Wien um 1800.

reiche Goldornamentik, bei der das Gold zum Teil reliefartig aufliegt, eine Erfindung von Perl, auch verwendet man verschiedenfarbige grünliche und rötliche Goldtöne.

Die Ornamentik schöpft ihren Inhalt aus den antiken Grotesken, die aus den damals wieder aufgedeckten Städten Herkulanum und Pompeji ans Tageslicht traten. Mit diesen antiken Elementen vermischen sich Renaissanceformen, die durch die 1772 von Volpato und Ottaviani herausgegebenen Stiche nach den Grotesken Raffaels in den vatikanischen Loggien den Porzellanmalern übermittelt wurden. Diese Ornamentik bedeckt Formen von strenger Regelmäßigkeit, zylindrische Tassen und Kannen, kreisrunde Schüsseln und Teller und elliptische Anbietplatten, auf deren Flächen sie

in starren geometrischen Figuren gegliedert sind. Die weiße Glasur wird in der Regel völlig von den farbigen Gründen und dem Gold gedeckt. Die virtuose Behandlung des Reliefgoldes, die glänzenden Farbflächen und die überaus feine und sorgfältige Ausführung der Ornamente und des Figürlichen täuscht leicht über die Schwere und metallische Härte dieses Dekors hinweg, der das Material völlig unterjocht hat.

Ein sehr reiches Beispiel dieses Stiles stellt das Frühstückservice dar, von dem mehrere Teile in der Abb. 76 dargestellt sind. In den langgestreckten Rautenfeldern der Anbietplatte sind in bunten Farben Tänzerinnen auf Goldgrund nach pompejanischen Wandgemälden gemalt, die Ornamente mit dem Merkurkopf in den breiten Rautenfeldern sind grau in grau. ausgeführt. Die auf der Abbildung weiß erscheinenden Flächen sind blaßseegrün und blaßlila. Die Anbietplatte trägt die Zahl 1799, eine der Tassen die Zahl 1800. Teile eines anderen Kaffeeservices mit der Jahreszahl 1795 zeigen eine jener Lüsterfarben, ein tiefes schillerndes Kaffeebraun.

Später, in den ersten Jahrzehnten des neunzehnten Jahrhunderts, wird die Anlehnung an die Antike noch stärker, bis zur direkten Kopie griechischer schwarz- und rotfigurigen Vasen. Ähnlich wie in China im achtzehnten Jahrhundert geht man sogar dazu über, andere Stoffe, wie Empirebronzen, japanische Lackmalereien usw., nachzubilden.

Die figürliche Freiplastik Wiens läßt sich weder an Zahl der Modelle noch an Qualität der plastischen Ausführung und Bemalung mit der der Meißener Manufaktur messen. Vielfach werden Meißener Modelle einfach kopiert, daneben aber gibt es auch zahlreiche Figuren eigener Erfindung, Kavaliere und Damen, Figuren des Bürger- und Bauernstandes, die sich durch eine pikante, oft etwas gespreizte Grazie auszeichnen. Ein häufig wiederkehrender weiblicher Typus zeigt einen verhältnismäßig kleinen Kopf, der von einem kräftigen Hals getragen wird. Vielfach wurden die glasierten Figuren weiß gelassen. So sind bei einem Tafelaufsatz des Zisterzienserstiftes Zwettl, den der Konvent dem Abt Rainer I. Kollmann im Jahre 1769 zu dessen 70. Geburtstage schenkte, sämtliche Figuren und Gruppen unbemalt; sie stehen auf einem breiten Aufsatz aus Spiegelglas, der von niedrigen Porzellanfüßen getragen und von einem schmalen Porzellanrand eingefaßt ist. Auch das interessante Medaillon mit Maria Theresia und ihrem Gemahl Franz I. von Lothringen ist bis auf die Inschrift unbemalt (Abb. 70).

Die Bemalung der Figuren ist im allgemeinen wenig reizvoll, die Röcke der Frauen sind zumeist mit einzelnen

Streublumen in zwei Farben dekoriert oder nur einfarbig und unten von einer etwas dunkleren breiten Borte besetzt. Auch in Wien werden als Vorlagen Kupferstiche benutzt; so sind auch einzelne Stiche des »Calloto resuscitato« in den vierziger Jahren nachgebildet, aber in einem größeren Maßstabe als die kleinen Meißener Zwerge. Zu der Gruppe »Die glücklichen Eltern« hat offenbar der Stich von Moreau le jeune nach J.-B. Greuze von 1766 Anregung gegeben, wenn auch im einzelnen der Modelleur der Gruppe von dem Vorbild abgewichen ist. (Abb. 75.)

Seitdem Anton Grassi, ein Schüler des Bildhauers Christian Beyer, dem er bei der Herstellung der Statuen für Schönbrunn geholfen hatte, 1778 als Modelleur in die Fabrik eintrat, erscheint hier ebenso wie in Berlin die Biskuitplastik. Das Königliche Schloß Charlottenburg besitzt eine treffliche Biskuitbüste von Haydn, die mit dem Namen Grassi und der Jahreszahl 1802 bezeichnet ist.

Im Jahre 1863 wurde die Wiener Porzellanmanufaktur durch Parlamentsbeschluß aufgelöst mit der Begründung, daß eine Staatsfabrik keine Existenzberechtigung habe.

Abb. 77. **Tassen.** Wegelysche Fabrik. Berlin um 1755.

Berlin.

A. Die Wegelysche Fabrik.

Die Schicksale der Berliner Porzellanfabrikation im 18. Jahrhundert sind mit dem Namen Friedrichs des Großen unzertrennlich verbunden. Seinem tatkräftigen Betreiben ist es zu verdanken, wenn nach manchen fehlgeschlagenen Versuchen in Berlin eine Porzellanmanufaktur emporwuchs, die auf verschiedenen Gebieten wahrhaft künstlerische Leistungen hervorbrachte.

Die Liebe zum Porzellan hatte der große König von seiner Mutter, der Königin Sophie Dorothea, geerbt, die in ihrem Schlosse Monbijou große Sammlungen von Porzellan zusammengebracht hatte. Schon bald nach seiner Thronbesteigung muß ihn der Gedanke der Begründung einer Porzellanfabrik beschäftigt haben. Die Anerbietung des Christoph Konrad Hunger, der bei der Anlegung der Wiener Fabrik beteiligt war (Seite 106), dann in Venedig, wieder in Meißen und endlich in Stockholm tätig gewesen war, bei der Errichtung einer Porzellanmanufaktur behilflich zu sein, wurde allerdings nicht berücksichtigt; dagegen gelang es dem Chemiker Professor Johann Heinrich Pott, Porzellan herzustellen, wie er selbst am 8. Dezember 1742 in den

»Berlinischen Nachrichten« bekannt gibt. Zwei Scherben dieses Porzellans befinden sich im Dresdener Geheimen Staatsarchiv bei dem Berichte eines Meißener Arkanisten vom Jahre 1743, der sie als unvollkommen bezeichnet. Vielleicht geht auf Pott ein kleines beschädigtes Porzellangefäß im Märkischen Museum zurück, das die Jahreszahl 1744 in Unterglasurblau trägt, möglicherweise stammt es aber auch von Wegely, auf dessen Grundstück es gefunden worden ist.

Während des zweiten schlesischen Krieges entführte Friedrich der Große bedeutende Massen Porzellan aus Meißen. Am 19. Dezember 1745 schrieb er an seinen Kämmerer Fredersdorf, daß er für 100000 Taler Porzellan

Abb. 78. **Confektkorb.** Wegelysche Fabrik. Berlin um 1755.

nach Berlin schicke. Friedrich brachte auch zwei Arbeiter von Meißen mit, den Porzellanmaler Johann Karl Gerlach und den Porzellanfabrikanten Gottlieb Kayser, die in den Jahren 1746 und 1747 Zahlungen aus der Schatulle des Königs erhielten. Weiteres ist nicht über sie bekannt, ebensowenig weiß man, ob der Generalleutnant von Rothenburg, an den Friedrich der Große 1749 zwei von Paris kommende angebliche Porzellanfabrikanten St. Germain und Joinville verwies, seinen Plan, eine Porzellanfabrik zu errichten, verwirklicht hat. Da der Wollzeugfabrikant Wilhelm Kaspar Wegely schon 1751 die Erlaubnis erhielt, eine Manufaktur zu gründen, scheinen alle diese Versuche gescheitert zu sein.

Zugleich mit Wegely hatten sich auch die Glasschneider Gebrüder Schackert angeboten, eine Porzellanfabrik zu errichten, und ließen sich, da Wegely das Privileg für Berlin erhielt, in Basdorf im Zühlenschen Revier nieder. Was sie

Abb. 79. **Vase.** Wegelysche Fabrik. Berlin um 1755.

fabrizierten, war indes nur Milchglas, das man abschliff und dann bemalte. Das Hamburgische Museum besitzt eine mit Blumen bemalte Kanne aus Milchglas, die die Aufschrift »Basdorf« trägt.

Wegely hatte seine Eingabe an den König am 10. Januar 1751 eingereicht, schon am 27. Januar erhielt er eine königliche Ordre, wonach sein Gesuch genehmigt war. Er bekam das am ehemaligen Königstor in der Neuen Friedrichstraße gelegene Kommandantenhaus nebst Garten, dazwischen liegendem Wall und der dahinter gelegenen Bastion zum Geschenk, Zollfreiheit für die einzuführenden Materialien, ferner die Berechtigung, seine Arkanisten im Namen des Königs in Eid zu nehmen u. a. m. Wegely ließ das Kommandantenhaus niederreißen und an seiner Stelle eine große Fabrik errichten, die Nicolai in seiner Beschreibung von Berlin 1769 als eines der ansehnlichsten Gebäude der Stadt bezeichnet. 1752 hat er schon Porzellan fabriziert, eine kleine Terrine auf Löwenfüßen mit bemalten Reliefblumen in der Sammlung Tschukin in Moskau zeigt neben eingepreßten Zahlen die Jahreszahl 1752 und das W in Unterglasurblau. Die eingedrückten Zahlen, zumeist drei übereinander, sind für die Wegelyschen Porzellane charakteristisch. Auch das W erscheint eingepreßt und eingeritzt.

Im Herbst 1752 gelang es Wegely im Einverständnis mit dem Direktor der Höchster Porzellanfabrik, Benckgraff, einige Arbeiter von dort zu entführen. Ebenso soll er von Benckgraff ein Fäßchen Erde, feinere Dosenmasse und ein Ofenmodell erhalten haben. Benckgraff, im Begriff, nach Fürstenberg zu entfliehen, war von dem Besitzer der Höchster Fabrik festgenommen und in Anklagezustand versetzt worden. Als Belastungszeugnis wurde ein Brief von Wegely, in dem die obenerwähnten Tatsachen erzählt werden, vorgelegt. Als Maler gewann Wegely den Miniaturmaler Isaak Jakob Clauce, der schon in Meißen beschäftigt gewesen war, als Bildhauer Ernst Heinrich Reichard.

Als Friedrich der Große beim Ausbruch des Siebenjährigen Krieges Sachsen besetzte, nahm er auch die Manufaktur und die Porzellanlager in Dresden und Leipzig in Beschlag. Wegely glaubte nun eine günstige Gelegenheit gefunden zu haben, sämtliche Modelle und Arbeiter aus Meißen entführen zu können. Er reiste nach Dresden und erhielt auch dort vom König die Erlaubnis, sich in Meißen über die Einrichtung der Fabrik gründlich zu informieren, erfuhr aber auch zugleich zu seiner Bestürzung, daß der König dem Armeelieferanten Schimmelmann sämtliche Vorräte verkauft und die Manufaktur in Pacht gegeben habe. Friedrich der Große bezog auf diese Weise nicht nur eine große Pacht von der Fabrik, sondern er hatte auch Gelegenheit, sich genaue Kunde von der Fabrikation während seines Aufenthalts in Sachsen zu verschaffen. Außerdem versorgte er sich reichlich mit Porzellan, das nach seinem Geschmack

Digitized by Google

hergestellt werden mußte. Er hoffte, daß Schimmelmann, dessen kaufmännische Fähigkeiten er sehr schätzte, später in Preußen eine Porzellanmanufaktur anlegen würde, während er offenbar von Wegely, der »keine gründliche Wissenschaft von der Sache habe«, keine besondere Meinung hatte. Unter diesen Umständen sah sich Wegely gezwungen, im Jahre 1757 seine Fabrik eingehen zu lassen, da er auf irgendwelche Unterstützung des Königs oder Hofes nicht mehr rechnen durfte.

Abb. 80. **Teller.** Wegelysche Fabrik. Berlin um 1755.

Schimmelmann gab dem Könige von Preußen gegenüber bei der Verpachtung der Fabrik nur seinen Namen her, der eigentliche Pächter war Kommerzienrat Helbig, der langjährige Faktor der Meißener Manufaktur, der auf diese Weise die Fabrik durch die Wirrnisse des Krieges hindurch für Sachsen rettete. Die Hoffnungen, die Friedrich der Große auf Schimmelmann bezüglich der Errichtung einer Porzellanfabrik in Berlin gesetzt hatte, wurden getäuscht. Als er 1760 Schimmelmann direkt aufforderte, an die Begründung einer Manufaktur in Preußen zu gehen, lehnte Schimmelmann das Anerbieten kühl ab und trat bald darauf in dänische Dienste.

Bei der Erbauung der Stadtbahn in Berlin fand man auf dem ehemaligen Grundstücke Wegelys große Ballen fertiger Porzellanmasse, die als Unterlage für den Fußboden eines Schuppens gedient hatten; bei ihrer Untersuchung fand sich, daß es dieselbe Erde war, die Meißen verarbeitete. Die an der Haupttreppe des Museums stehende Figur Friedrichs des Großen ist nach einem Modell Gottfried Schadows für die Statue des Königs in Stettin in dieser alten Masse ausgeführt worden. Auch das fertige Porzellan zeigt die größte Verwandtschaft mit dem Meißener, nur daß es etwas kreidiger aussieht. Trotz des strengen

Abb. 81. **Feuer und Luft.** Wegelysche Fabrik. Berlin um 1755.

Verbots hatte Wegely sich doch Schnorrsche Erde zu beschaffen gewußt.

Porzellane der Wegelyschen Fabrik sind verhältnismäßig selten; es scheint die Produktion demnach nicht sehr stark gewesen zu sein, auch abgesehen von der Kürze der Dauer des Unternehmens. Sodann fällt es auf, daß die meisten erhaltenen Stücke, auch das Geschirr, unbemalt geblieben sind. Offenbar war die Malerei die schwache Seite der Fabrik, das geht schon daraus hervor, daß bei den bemalten Stücken die Farben häufig zum Teil abgesprungen sind. Anderseits war die technische Behandlung der Masse und die Beherrschung des Brandes gut; einen Beweis dafür

bietet die große durchbrochene, über 1 m hohe Vase, die mit kalten Farben bemalt ist (Abb. 79).

Beliebt sind aufgelegte Blumen auf Gefäßen und Geschirren. Sie werden entweder nach Meißener Art frei aufgelegt, wie bei der Vase mit Putten als Knauf und Griffen, oder ganz flach, wie bei der Anbietschüssel mit Rocaillehenkeln. Die Rokokoschnörkel erscheinen hier in einer

Abb. 82. **Kaffeekanne.** Berlin um 1760.

eigentümlich rohen, vereinfachten Darstellung. Sie sind durch parallel nebeneinander gezogene Riffeln wiedergegeben (vgl. Abb. 78 und die Sockel der Figuren in der Abb. 81). Ein Ornamentmuster eigener Erfindung ist der plastische Randschmuck des Tellers, der im Spiegel das Wappen des Grafen Gotter zeigt (Abb. 80). Das kleine Posthorn unter dem Wappenschild weist auf die 1752 erfolgte Ernennung des Grafen zum General-Postmeister hin. Zwischen drei glatten Kartuschen liegen auf

dem Rande drei Felder mit derbem Gittermuster, das zum Teil aus kleinen Sternchen gebildet ist; in den Zwickeln, die von den darüber sich hinziehenden Rocaillen gebildet werden, erscheint ein zartes Schuppenmuster. Die Malerei ist in dem auch sonst bei Wegely häufig vorkommenden Purpur, der hier etwas blaß erscheint, ausgeführt. Vielleicht brachten die Höchster Arbeiter diese einfarbige Purpurmalerei mit. Daß Wegely auch über vortreffliche Figurenmaler gebot, beweist das Service mit Watteaufiguren u. a. in Purpurmalerei, bei dem nur der verschiedene Maßstab der Figuren zu tadeln ist. (Abb. 77.) Die Tasse mit purpurner Landschaft erinnert stark an Höchster Arbeit. Am häufigsten scheint man zur Dekoration bunte deutsche Blumen verwandt zu haben.

Abb. 83. **Tabakskasten mit „Reliefzierat".** Berlin um 1765.

Die Figuren und Gruppen sind zum großen Teil nach Meißener Modellen, die aber stark vergröbert worden sind, ausgeführt. Sie haben viel von ihrem ursprünglichen Reiz und ihrer koketten Anmut verloren. Die Körper sind zumeist gedrungen und kräftig gebaut, es ist ein derberes festeres Volk, als jene elegante Hofgesellschaft Kändlers. Die Köpfe sind rundlich, von knorriger Bildung, das Gesicht ist nicht selten durch häßliches Grinsen entstellt. Augen, Nase, Mund und Haar sind mit dem Modellierholz nachgestochen. Die Bemalung der Figuren zeigt zum Teil starke Anklänge an die meißnerische Bemalung. Vereinzelt kommen auch tiefrote und schwarze Töne in breiten Flächen vor.

B. Die Königliche Porzellanmanufaktur.

Noch in demselben Jahre, als Schimmelmann das Anerbieten Friedrichs des Großen ablehnte, fand der König in dem Kaufmann Johann Ernst Gotzkowsky einen Mann, der seine Pläne verwirklichen sollte. Gotzkowsky, der die Geschichte seines vielbewegten Lebens unter dem Titel »Geschichte eines patriotischen Kaufmanns« hinterlassen hat, war ein in mannigfachen industriellen Unternehmungen tätiger Mann, der das Vertrauen Friedrichs besaß und von ihm mit manchen wichtigen Geschäften betraut wurde. Er

Abb. 84. **Teller aus dem Service des Neuen Palais.** Berlin um 1770.

hatte schon 1753 auf Veranlassung des Königs eine Seidenstoffabrik übernommen, dann eine Gold- und Silberwarenfabrik begründet. Auch hatte er für den König den Ankauf von Gemälden für die Galerie in Potsdam besorgt. Bei der Belagerung Berlins durch die Russen im Jahre 1760 hatte er die Verpflegung der Truppen übernommen, dann dafür gesorgt, daß die Kontribution von 4 auf 1½ Millionen heruntergesetzt wurde. Als er von Friedrich dieserhalb nach Meißen gerufen wurde, äußerte der König bei dieser Gelegenheit, er möge eine Porzellanfabrik in Berlin einrichten. Gotzkowsky ging

bereitwillig auf das Verlangen des Königs ein. Nach Berlin zurückgekehrt, hörte er, wie er uns erzählt, von einem Advokaten, ein Künstler sei im Begriff, mit dem Herzog von Gotha einen Kontrakt zur Begründung einer Porzellanmanufaktur einzugehen. Es gelang ihm, denselben in Berlin zurückzuhalten. Wahrscheinlich war es der Bildhauer Reichard, der anscheinend nach dem Untergange der Wegely-

Abb. 85. **Tafelaufsatz aus dem Service des Neuen Palais.** Berlin um 1770.

schen Fabrik auf eigene Faust in Berlin Porzellan fabriziert hatte. Er überließ Gotzkowsky für 4000 Taler das Geheimnis und für 3000 Taler seinen Vorrat an fertigem Porzellan.

Gotzkowsky errichtete die Fabrik in der Leipzigerstraße an der Stelle des jetzigen Herrenhauses. Von dem Wegelyschen Personal übernahm auch er den Maler Jacques Clauce, von Meißen den Bildhauer Friedrich Elias Meyer. Auch Kändler wurde von Friedrich dem Großen eine

Stelle an der neuen Manufaktur angeboten, doch er lehnte ab. 1761 traten der Landschaftsmaler Karl Wilhelm Böhme über und einer der besten Prospekt- und Landschaftsmaler der Meißener Manufaktur, Johann Balthasar Borrmann, sowie 1763 der in der Mosaikmalerei geschickte Karl Jakob Christian Klipfel, ein ausgezeichneter Klavierspieler, der, als Friedrich der Große in Sachsen war, öfters an den Konzerten des Königs teilnehmen mußte. Auch später in Berlin genoß er den hohen Vorzug, als einziger außer den Musikern zu der Kammermusik des Königs hinzugezogen zu werden.

Abb. 86. **Schüsselsturz aus dem Breslauer Service.** Berlin um 1770.

Da Gotzkowsky wegen seiner sonstigen Beschäftigung häufig von Berlin abwesend sein mußte, übertrug er die Leitung der Fabrik dem sächsischen Kommissionsrat J. G. Grieninger, der dieses Amt bis zu seinem im Jahre 1798 erfolgten Tode bekleidete. Grieninger hat eine sorgfältige Aufzeichnung der Geschichte der Manufaktur während seiner Direktion hinterlassen.

Nach Überwindung von mancherlei Schwierigkeiten gelang es, gutes Porzellan herzustellen, und schon im folgenden Jahre (1762) konnte Gotzkowsky dem Könige in Leipzig einige von Böhme bemalte Tassen und größere Stücke vorführen. Indessen schon bald geriet er in Zahlungsschwierigkeiten, so daß der König ihm 1763 die Fabrik für 225000

Taler abkaufen mußte. Ein Personal von 146 Köpfen wurde übernommen, ebenso 30000 rohe und verglühte Geschirre, 10000 weiße, 4866 bemalte Porzellane, darunter Etuis, Flacons, Uhrgehäuse, Stock- und Degengriffe, Dosen, Figuren und Gruppen, außerdem 133 Modelle: Schäferkinder und Tiere.

Am 11. September erschien der König persönlich in der Fabrik und besichtigte sie eingehend. In dem Brenngewölbe zeichnete er die Umrisse eines meißnerischen Verglühofens in die Schreibtafel Grieningers, der ihn führte, an anderen Orten stellte er Vergleiche mit Meißen an und

Abb. 87. **Geschirr mit „Neuzierat".** Berlin um 1770.

erkundigte sich, weshalb es anders sei wie dort. Auch in der folgenden Zeit bewahrte der König das größte Interesse für die Fabrik, er ließ sich regelmäßig ihre neuesten Erzeugnisse vorlegen, auch für bauliche Erweiterung trug er Sorge. Um die Manufaktur möglichst zu heben, gewährte er ihr eine Reihe von Vergünstigungen. Sie erhielt zunächst das Monopol der Fabrikation und des Verkaufs in Preußen, der jährliche Bedarf an Brennholz wurde ihr unentgeltlich aus dem Köpenicker, später aus dem Rüdersdorfer Forst angewiesen. Ferner hatte sie auf allen ihren Bedürfnissen Zollfreiheit, sie besaß eigene Gerichtsbarkeit, sowie das Recht, ihr eigenes Siegel mit einem Adler und

Zepter zu führen. Das Zepter wurde auch, in Unterglasurblau gemalt, die Marke des Porzellans. Nach einem Befehl des Königs von 1769 mußten alle Juden, wenn sie die Erlaubnis zur Eheschließung, Errichtung eines Gewerbes, Er-

Abb. 88. **Vase mit „Mosaique".** Berlin um 1770.

werb eines Grundstücks usw. erhalten wollten, für eine bestimmte Summe (durchschnittlich 300 Taler) Porzellan von der Königlichen Manufaktur entnehmen, mit der Verpflichtung, dasselbe im Auslande abzusetzen. Ebenso mußte die Lotteriepachtsozietät jährlich für 6000 Taler Porzellan

kaufen. Erst nach dem Tode Friedrichs wurden diese beiden drückenden Zwangsmaßregeln aufgehoben.

Friedrich der Große hatte selbst die Rolle eines obersten Departementchefs übernommen, ließ sich jeden Monat einen summarischen Kassenbericht erstatten und verfolgte wachsamen Auges die weitere Entwicklung der Fabrik. Er sorgte für die Verbesserung der Masse, betrieb mit dem größten Eifer die Erweiterungsbauten, die allerdings infolge seines Treibens so hastig aufgeführt wurden, daß 1766 ein Teil wieder einstürzte. Selbstverständlich ließ er es auch an großen Aufträgen nicht fehlen. So konnte denn, Dank seiner Fürsorge, in den Jahren seiner Regierung ein Überschuß von einer halben Million Taler an die Königliche Kasse abgeführt werden.

Abb. 89. **Geschirr mit „Neuzierat".** Berlin um 1770.

Die Masse, die in den ersten Jahrzehnten benutzt wurde, war von einer graugelblichen Farbe; es war Passauer Erde, die man dazu nahm, bis im Jahre 1771 bei dem Dorfe Brachwitz in der Nähe von Halle ein vorzügliches Kaolin gefunden wurde, mit dem man eine Masse von schöner weißer Farbe, von mildem weichen Ton herstellen konnte. Später fand man in der ganzen Gegend (Beidersee, Sennewitz) reiche Kaolinlager, aus denen noch heute die Berliner Manufaktur ihre Porzellanerde bezieht. Seit etwa 1780 wurde eine Masse hergestellt von vorzüglicher Härte und Festigkeit und kaltem, ein wenig bläulichem Ton.

Die noch unter Gotzkowsky hergestellten Porzellane, wie die Kaffeekanne (Abb. 82), sind mit einem G bezeichnet. Ist das G unter der Glasur gemalt, so ergibt sich, wie bei

der Kanne, nur für die Herstellung der Form, nicht der Bemalung, die Zeit der Gotzkowskyschen Manufaktur. Die Form der Kanne lehnt sich an die der Meißener Kanne (Abb. 61) an. Die Veränderungen, die man vorgenommen,

Abb. 90. Vase. Berlin um 1775.

betreffen nur den Henkel und den Ausguß, dessen Form, eine weibliche Maske mit Tuchbehang, die äußere Erscheinung des Gefäßes wesentlich beeinflußt. Auch die Form des J-förmigen Henkels ist beibehalten, nur hat er sich in einen entsprechend gekrümmten Zweig verwandelt,

dessen Blätter am Körper der Kanne anliegen. Die Masse ist noch sehr unvollkommen, sie zeigt eine graue Farbe und ist mit schwarzen Pünktchen besät. Die Blumenmalerei ist ganz meißnerisch. Ein sicher unter Gotzkowsky bemaltes Frühstückservice befindet sich im Nationalmuseum zu Stockholm, es zeigt das G sowohl in Unter- wie Überglasurblau und Schwarz. Es ist in feinster Purpurmalerei mit Landschaften, Schäfern, Bauern, Jagden usw. dekoriert, die unten ähnlich von Goldrocaillen mit bunten Blumengehängen eingerahmt sind, wie die beiden Meißener Tassen mit purpurfarbenen Jagdbildern im Schrank 428.

Der enge Zusammenhang mit der Meißener Manufaktur bringt es mit sich, daß viele der dort geübten Dekorationen auch in Berlin wiederkehren: das »Ordinair Osier« und »Neu Osier«, »Brandenstein« und »Neubrandenstein«. Das Osiermuster wird variiert, indem es ganz flach gehalten und bunt (gelb, blaßlila) getönt ist; über diesen Grund legen sich kleine goldene Zweige, oder es faßt ihn ein Purpurstab ein, der von einem goldenen Band umwunden und mit bunten Blumen und Blättern besetzt ist. »Gotzkowsky erhabene Blumen« führen in Berlin den Namen Floramuster (vgl. den Teller in Schrank 417). Nach der Meißener Bezeichnung könnte es eine Erfindung der Gotzkowskyschen Fabrik sein.

Abb. 91. Tasse mit „Mosaique". Berlin um 1770.

Daneben aber treten neue reizvolle Muster auf, die der Berliner Manufaktur den Ruhm, die schönsten Geschirrdekorationen geschaffen zu haben, erwarben.

Schon unter Gotzkowsky wurde der »Reliefzierath« erfunden, der zu den anmutigsten Geschirrornamenten überhaupt gehört. In reizvoller Weise ergänzen sich hier Plastik und Malerei, indem die aus dem Grunde sich herauslösenden Reliefrocaillen die Fläche zierlich teilen und zugleich eine Art von Rahmen für die zwischen dieselben gefügten Malereien geben. Zur Ausfüllung der an den Rändern

entstehenden Zwickel erscheinen beim Reliefzierat entweder einfache Stäbe, wie bei der Tabakbüchse (Abb. 83), oder Schuppenmuster, wie bei dem Teller aus dem Service des neuen Palais, bei dem goldene Schuppenmuster einen blaßroten Grund überspannen. Bei diesem Geschirr tritt zu dem Reliefzierat noch ein Spalier- mit Blumenranken in flachem Relief auf, daß zur Ausfüllung dreier Randfelder benutzt wird. Vielfach breitet sich dieses Spalier auch über die ganze Fläche der Gefäße aus und läßt nur einige, von dünnen Reliefrocaillen umrahmte Felder frei; vgl. die Taufschüssel nebst Kanne mit dem Wappen der Grafen von Schwerin und Herren von Röhr (Schrank 417).

Abb. 92. **Dessertschüssel mit „Antikzierat".** Berlin um 1770.

Auch beim »Neuzierath«, der ebenfalls schon um 1763 geschaffen zu sein scheint, verlieren die beim Reliefzierat noch stark plastisch hervortretenden Rocaillen sich mehr in der Fläche. Als Randmuster erscheinen hier zumeist Schuppenmuster, die in die Fläche hineinstoßenden Rocaillenzacken finden eine Fortsetzung in einigen dünnen geraden Zweigen (Abb. 87). Die Formen dieses Geschirres sind ebenfalls aus der Meißener Kanne mit J förmigem Henkel abgeleitet.

Der »Antikzierath« zeigt eine besondere Form: die den Rand bildenden dünnen Rundstäbe sind von einem Band umschlungen, an vier Stellen legen sich längliche

Felder von Schuppenmuster an, deren innere Begrenzung von Rokokoschnörkeln, die von goldenen Blumen umschlungen sind, gebildet wird (Abb. 86). Der Rand des Dessertservices ist beim »Antikzierath« gitterartig durchbrochen, auf die Kreuzungspunkte des Gitters sind kleine Blüten aufgesetzt (Abb. 92).

Beim »neuglatten Muster« ist der Rand leicht muschelartig geriffelt und mit dürftigen Rocaillen versehen. Beim »königsglatten Muster« löst sich der äußere Rand in kleine, durch Rosetten verbundene offene Ovale auf. Besonders reich ist der Rand der Dessertteller dieses Musters gebildet, indem über eine fortlaufende Reihe offener, außen gezackter, größerer Ovale gekreuzte Palmzweige gelegt sind (Abb. 96). Verhältnismäßig spät kommt das sogenannte »Kurländer Muster« dazu, bei dem plastische Tuchgehänge den Rand zieren (Abb. 98).

Der Ruhm der Berliner Porzellanmaler ist die Blumenmalerei. In den frühesten Arbeiten ist die Malerei breit, flächig, zerflatternd, die Blütenblätter sind leicht hingetupft. In impressionistischer Manier wird nur der farbige Eindruck der Blumen in lockeren Farbflächen hingesetzt, eine genaue Zeichnung der Umrisse und Aderung der Blätter, der Silhouette der einzelnen Blumen wird nicht versucht. Vielfach erscheinen die Blumen in dem Zustande dargestellt, der zwischen der vollendeten Blüte und dem Welken liegt, wenn die geschlossene Form der Blüte sich allmählich auflöst und die Blätter schon auseinander zu fallen beginnen. Die Farbgebung ist weich und blaß, der Zusammenhang mit der Meißener Blumenmalerei deutlich zu erkennen. In reicher Ausbildung erscheint diese Art von Blumenmalerei auf dem Speiseservice für das neue Palais, das um 1765 gearbeitet worden ist. Der Markgraf von Ansbach erhielt ein ähnliches Service, das sich nur dadurch unterscheidet, daß es statt des goldenen Schuppenmusters auf blaßrotem Grunde grüne Zwickel zeigt (siehe die Anbietplatte und einen Teller des Dessertservices im Schrank 418). Das Service wurde nachher in der Ansbacher Porzellanmanufaktur ergänzt (Schrank 452). Für den Fürsten von Lichtenstein wurde ein ebenfalls mit Reliefzierat dekoriertes Service hergestellt, bei dem auf dem Rande das Wappen des Fürsten erhaben dargestellt ist.

Die Erfindung eines schönen Purpurrots führte dann zu ganz neuen Farbenharmonien kräftiger und leuchtender Töne, die in dem für das Schloß zu Breslau ausgeführten Speiseservice in besonderer Schönheit sich offenbaren. Einige Stücke desselben besitzt das Museum (Schrank 417). Der größte Teil ist im Hohenzollernmuseum ausgestellt. Grie-

Digitized by Google

ninger erwähnt anscheinend zuerst im Jahre 1768 diese Farbe, als er dem Könige die beiden Spiegelrahmen für das neue Palais, die dem Maßstabe nach größten Arbeiten der Manufaktur, überbringt; sie waren aus einer neuen Masse hergestellt und sind unbemalt. Grieninger überreichte bei dieser Gelegenheit etliche mit »couleur de rose, des Königs Favorit-Farbe« bemalte und vorzüglich gutgeratene Stücke. In seinem Berichte über die Ereignisse des folgenden Jahres erzählt er dann, der König habe befohlen, der Kurfürstin von Sachsen, die das Warenlager besucht hatte, unter anderem »ein paar Tassen mit Landschaften von der schönen Rosenfarbe, die bei der Meißener Manufaktur noch ganz unbekannt war, als Muster von der Berliner neuen Porzellanmanufaktur zu überreichen«. Da aber gerade jene Purpurfarbe auf der Meißener Palette in jener Zeit noch nicht erscheint, so darf man dieselbe in Grieningers Rosenfarbe suchen.

Mit den veränderten Farben verändert sich auch die Zeichnung der Blumen. Man bemüht sich das Naturvorbild genauer wiederzugeben, ohne jedoch in ängstliche Kopie zu verfallen. Die Malerei ist noch immer breit und flächig. Die Blumen werden in natürlicher Größe dargestellt, es ist den Malern gelungen, sie in all ihrer Farbenglut und duftigen Zartheit wiederzugeben, die sie in der Natur im Zustande der entwickelten Blüte besitzen. Diese Malereien sind es offenbar, von denen Grieninger spricht, wenn er am Schluß seines Berichtes über das Jahr 1771 ausführt: »Die Blumenmalerei auf den Berliner Porzellanen, sagen alle Kenner, die Sachsen selbst, ist die schönste, die man jemals gesehen hat. Der Grund zu diesem Lobe liegt wohl hauptsächlich darinnen, weil die Maler hauptsächlich angehalten werden, die schöne Natur nach aller Möglichkeit auf das Genaueste zu kopieren. Drei derselben: Schulze, Pfürzel und Raschke, die bei der Manufaktur das Malen unter der Aufsicht des Clauce sen. und des Hofmalers Böhme erlernt haben, zeichnen sich durch ihre Geschicklichkeit ganz besonders aus, und ihre Kopieen sind vortrefflich.« Grieninger sagt nicht zuviel, es ist in der Tat wohl das Vollendetste, was die Porzellankunst an Blumenmalerei geschaffen hat. Verwandt mit der Malerei des Breslauer Services sind die Dekorationen der beiden Vasen in den Abb. 88 und 90, deren beider Form auf ein chinesisches Modell zurückgeht.

In späteren Jahren wird allerdings dieses Abschreiben der Natur allmählich ängstlich und tüftelig, statt der breiten malerischen Auffassung tritt die korrekte, trockene, botanische Zeichnung der Blätter und Blüten in der ihr eigenen Struktur. Alle diese Stadien der Entwicklung, von der duftigen, leichten, fast verfließenden Malerei der Frühzeit

bis zur harten, zeichnerischen Manier um die Wende des 18. Jahrhunderts, lassen sich an den Porzellanen der Sammlung im einzelnen verfolgen. Wie in Meißen werden auch hier dann die Blumen zu Monogrammen verbunden.

Neben den großen Blumen erscheinen in Begleitung des »Relief-«, des »Neu-« und »Antikzierath« kleine Blumengehänge, die — eine spezifisch Berlinische Eigentümlichkeit — zum Teil gerissen sind, so daß die beiden Enden wie abgeschnitten in der Fläche hängen. Beim Service des Neuen Palais (Abb. 84) wechselt jedesmal eine ganze Guirlande mit einer gesprengten, während beim Breslauer Service die zwischen dem Schuppenmuster aufgehängten Guirlanden gerissen sind. Durch dieses Springen der Blumen über einen leeren Raum gewinnt die Komposition einen besondern leichten Rhythmus. Später werden die Guirlanden fein säuberlich in regelmäßigen Abständen aufgehängt.

Abb. 93. Milchkanne. Berlin um 1775.

Eine ähnliche Entwicklung wie bei der Blumenmalerei läßt sich bei den seltener und vielfach zusammen mit den Blumen auftretenden Fruchtmalereien beobachten.

Sowohl für die Blumen- und Fruchtstücke wie auch für figürliche Darstellungen ist in Berlin neben der bunten auch die einfarbige Malerei sehr beliebt, besonders die eisenrote und purpurfarbene, seltener kommt schwarze, überglasurblaue und blaßgrüne vor. Zu den einfarbigen Malereien gesellen sich häufig in schön klingendem Akkord ein oder zwei Farben des Randdekors oder des Beiwerks zu, wie bei dem Service in der Abb. 87, dessen purpurfarbene Watteaubilder von dem Gold und Grün des Schuppenmusters und der Streublumen begleitet werden. Gerade in der feinen Abstimmung weniger Farbtöne zeigen die Berliner Maler ihre Meisterschaft.

Watteaufiguren gehören zu den wichtigsten Requisiten der Geschirrdekorateure. Die Berliner Maler nehmen

zumeist die Stiche nach Watteau als Vorlage, aus denen sie dann mit vielem Geschmack und sicherem Raumsinn sich ihre Themata wählen. In der Regel sind es Gruppen von zwei bis vier Figuren, die sie dem Stich entlehnen, nicht selten aber

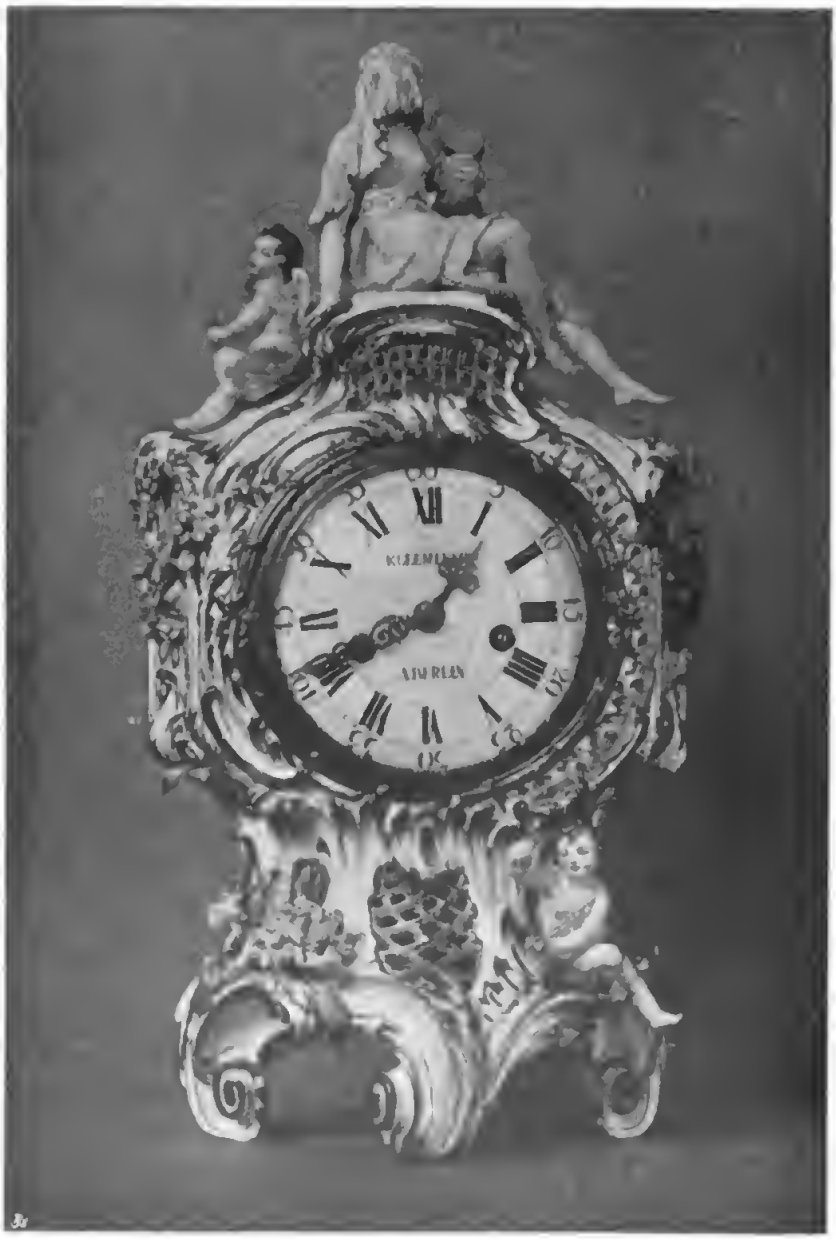


Abb. 94. Uhr. Berlin um 1770.

auch nur einzelne Gestalten, die dann freilich ziemlich herausgerissen und beziehungslos erscheinen, wie das Mädchen auf der Milchkanne (Abb. 93), das dem Stiche von G. Scotin nach Watteaus »La serenade italienne« entnommen ist (Schrank 416).

Das lauschende Hinneigen des Kopfes ist in der isolierten Figur nicht mehr verständlich. Die Einfügung des Bildes in das Oval des Goldrahmens ist dagegen wieder bewundernswert gefällig. Die Zeichnung der Watteaufiguren ist oft außerordentlich zart und vollendet, wie sie in Meißen nur

Abb. 95. Vase. Berlin um 1770.

selten erscheint. Die einfarbige Malerei in Purpur- und Eisenrot ist besonders beliebt.

Eine Spezialität Berlins sind sodann die Puttenmalereien in der Art Bouchers, sowohl einfarbige wie bunte. Besonders fein sind die in Grisaille gemalten musizierenden Putten

auf blaßgelbem Grunde auf der Vase im Schrank 416. In bunter Malerei pflegen die Putten mit farbigen, flatternden Tüchern ausgestattet zu sein, wie auf der Teebüchse im Schrank 421. Auch die Vogelmalerei wird in Berlin geübt, ein hervorragendes Beispiel dieser Art bietet eine Kaffeekanne im Schrank 416. Daß auch die »Bataillenmalerei« in Berlin Pflege fand, darf bei den kriegerischen Erfolgen Friedrichs des Großen nicht wundernehmen. Er beschenkte gern seine Generäle mit derartig dekorierten Porzellanen. Grieninger erzählt, daß der König im Dezember 1773 mit dem Generalmajor von Kossow im Hauptwarenlager der Manufaktur erschienen sei, eine vom General bestellte Tabatière sich angesehen und darauf aufmerksam gemacht habe, »wie tapfer der Maler die schwarzen Husaren und Bosniaken auf die Feinde habe einhauen lassen«. Auch auf dem Dessertservice, das der König 1772 der Kaiserin Katharina schenkte, waren von Borrmann Szenen aus dem Kriege zwischen den Russen und Türken dargestellt. Vielleicht zu einem Geschenke des Königs an den Großfürsten Paul, der 1776 die Manufaktur besuchte, wird die große ovale Dessertschüssel gehört haben, auf der der Seesieg der Russen bei Chios und die Vernichtung der türkischen Flotte im Hafen von Tschesme (1770) verherrlicht wird. Dem Großfürsten gegenüber, der von Minerva begleitet wird, scheint der Admiral Alexei Orlow dargestellt zu sein (Schrank 417, Abb. 92).

Auch die Mythologie fand Platz auf dem Berliner Geschirr. Der König legte besonderen Wert auf die sachliche Korrektheit der Darstellungen. Bei seinem letzten Besuche in der Manufaktur im Jahre 1785 sprach er den Malern seinen Unwillen darüber aus, daß sie die Mythologie so wenig studiert hätten; ein von ihm bestelltes Service mit Gemälden aus den ovidischen Verwandlungen war nämlich nicht zu seiner Zufriedenheit ausgefallen. Ein Suppennapf in der Sammlung der Königlichen Porzellanmanufaktur in Berlin zeigt Bilder dieser Art in vollendeter Purpurmalerei. Es sind getreue Kopien von Stichen aus dem Werke: »Métamorphoses d'Ovide, Gravées sur les desseins de meilleurs peintres français. Par les soins de S^{rs} le Mire et Basan, Graveurs, Paris 1767—1761«.

Überhaupt bedienten sich die Berliner Maler der Kupferstiche sehr eifrig. Noch jetzt haben sich in der Manufaktur die damals gebrauchten Stiche erhalten. Sie sind zum Teil auf große Pappen aufgezogen, und zwar so, daß in der Regel ein größerer Stich von mehreren kleineren Stichen umgeben ist. Für ein Speiseservice mit Chinesenmalereien in ziemlich großem Maßstabe sind Stiche von Huquier

u. a. nach Boucher benutzt, als Randmuster zeigt das Service einen ähnlichen Randdekor wie die Vase in der Abb. 90: auf gelbem Grunde goldumrahmte Kreise mit Blumensträußen. Ein Frühstückservice im Hamburgischen Museum ist mit Szenen aus Lessings »Minna von Barnhelm« nach Stichen von Chodowiecki (1771) bemalt.

Ein ähnlicher Fall wie in Meißen, daß einer der führenden Maler seine Entwürfe als Vorlagen für seine Genossen radiert, findet sich auch in Berlin. Es ist der Landschaftsmaler Karl Wilhelm Böhme, der 1763 von Meißen

Abb. 96. **Dessertteller.** Königsglattes Muster. Berlin um 1780.

nach Berlin kam. In der Bibliothek der Porzellanmanufaktur befinden sich unter den auf Pappe aufgeklebten Stichen auch einige Radierungen von Böhme mit der Jahreszahl 1744. Eine Anbietplatte im Besitze des Herrn Dr. v. Dallwitz zeigt eine Landschaft, bei der mit einigen, durch das Oval der Bildfläche gebotenen zweckmäßigen Änderungen eine Radierung von Böhme aus dem Jahre 1765 benutzt ist.

Das Mosaik wird zumeist in der Form von Schuppenmustern von Meißen übernommen, zunächst ganz in der Art, wie es dort verwandt wurde, von goldenen oder

bunten Rocaillen eingefaßt, wie bei dem Frühstückservice für das Schloß Charlottenburg mit blaßrotem Schuppenmuster und eisenroten indianisierenden Blumen. Dann aber bilden sich eigene, für Berlin charakteristische Formen heraus, wie bei der Tasse mit Affen im Geschmack Huets (Abb. 91), bei der das Schuppenmuster von einer geraden Goldlinie begrenzt wird, die in bestimmten Abständen in unregelmäßig geschweifte Zacken ausladet. Eine andere Form des Rand-

Abb. 97. **Vase.** Berlin um 1780.

schmucks zeigt kleine runde oder längliche Felder von Schuppenmustern, verbunden durch goldenes Gitterwerk und Rocaillen.

Zu gleicher Zeit wie in Meißen und Wien macht sich auch in Berlin der Einfluß von Sèvres geltend. Friedrich der Große hatte sogar die Absicht, direkte Nachahmungen von Sèvres-Porzellanen für den Pariser Markt herstellen zu lassen. Durch seinen Agenten Mettra ließ er 1766 für

343 Livres Proben der gangbarsten Muster aus Paris kommen. Die mit dem Porträt der Prinzessin Friederike von Hessen-Darmstadt geschmückte Tasse, deren Henkel die Form zweier verschlungenen Zweige hat, ist ein Sèvres-Modell. Auch der Dekor der Vase im Schrank 416 mit stumpfen, blauen Fonds ist offenbar auf französischen Einfluß zurückzuführen.

Die antikisierende Bewegung schlug auch in Berlin lebhafte Wellen. Es wurden in den letzten Jahrzehnten des Jahrhunderts zahlreiche neue Formen geschaffen, die man wohl als Eigentum der Berliner Manufaktur bezeichnen kann, wie die urnenförmige Vase in der Abb. 97 und die mit dem Porträt Friedrich Wilhelms II. ausgestattete kannelierte

Abb. 98. **Zuckerdose und Tasse.** Kurländer Muster. Berlin um 1780.

eiförmige Vase, deren Vergoldung durch Radierung belebt ist (Abb. 99). In dem schon erwähnten »Kurländermuster« wird eine dem Zeitgeschmack entsprechende Serviceform geschaffen (Abb. 98). Bei einem Speiseservice, das Friedrich Wilhelm II. (1786—1797) für die Pfaueninsel anfertigen und mit Vögeln und Schmetterlingen dekorieren ließ, zeigen die Durchbrechungen der Dessertteller schon gotische Spitzbogenformen.

Noch breiter und mannigfaltiger entwickelt sich der strengere, dem französischen Empire entsprechende Klassizismus, der durch Schinkel in Berlin bis in die dreißiger Jahre des 19. Jahrhunderts hinein lebensfähig erhalten wurde. In den Arbeiten der Manufaktur jener Zeit kreuzen sich Einflüsse von Sèvres und Wien mit direkt aus der Antike bzw. der

italienischen Renaissance abgeleiteten Motiven, Anklängen an die ägyptische Kunst, Anregungen von Wedgwood usw. Die Oberfläche der Gefäße wird fast ganz von farbigen Fonds, sowohl durchsichtigen wie stumpfen, biskuitartigen Tönen überzogen. So zeigt die in der Abb. 100 dargestellte Kanne eine tiefschwarze Glasur, auf die ein feinradierter goldener Lorbeerkranz gemalt ist, während den creamefarbigen Hals eine zierliche Goldranke schmückt. Die Zylindertasse daneben zeigt einen stumpfen, gelben Grund, auf dem Rande in weißem Biskuit Greife und Vasen auf grünschwarzem Grunde. Bei der glockenförmigen Tasse stehen die Goldranken auf blauem, mattem Grunde. Innen werden die Tassen in der Regel reich vergoldet. Mit Vorliebe ahmte man Marmor und Edelsteine nach, auch Mosaiken, wie auf der Tasse mit ockergelbem Grunde im Schrank 415.

Ebenso wie in Meißen weisen die Bilder der Porzellane, insbesondere der Tassen, die gern als Geschenke gekauft wurden, persönliche Beziehungen auf den einstigen Besitzer auf, die sich in einer Silhouette, einem Monogramm oder auch in einer dem Besitzer allein verständlichen Andeutung aussprechen. Auch Illustrationen zu Romanen, Opern usw. kommen vor.

Die Plastik Berlins kommt an Bedeutung weder der Meißens noch auch der der süddeutschen Manufakturen gleich. In den älteren Arbeiten, z. B. dem Tintenfaß mit Merkur, dem Amor eine Liebesbotschaft überbringt (Schrank 418), klingt noch Meißener Formempfinden nach. Auch die Bemalung erinnert noch vielfach an die der Meißener Figuren. Dann aber treten die Berliner Modelleure ganz unter den Einfluß der französischen Bildhauer, die Friedrich der Große nach Berlin berufen bzw. deren Werke er angekauft hatte.

Das Hauptwerk der Berliner Porzellanplastik, der große Dessertaufsatz der Kaiserin Katharina im Winterpalais in St. Petersburg, zeigt diesen Einfluß aufs deutlichste.

In der Mitte des Aufsatzes thront die Kaiserin unter einem Baldachin, umgeben von den Figuren des Mars, der Minerva, des Herkules, der Bellona und der Fama; vor ihr steht die Themis mit dem von der Kaiserin neu herausgegebenen Gesetzbuch. Sie selbst war nicht wie auf der farbigen Wiederholung, die im Saal 30 ausgestellt ist, bemalt, sondern in weißem Biskuit gebildet. Sie sollte nur als ein in Marmor gebildetes Denkmal wirken. Um den Thron scharen sich vier Gruppen der verschiedenen Stände des russischen Volkes, darunter auch der knieende Kavalier (Abb. 103). Ferner gehören noch zum Aufsatz 12 Trophäen mit gefangenen Türken, 24 einzelne Figuren:

Digitized by Google

Russen, Kosaken, Tartaren, Kalmücken, Polen usw., die Vertreter der verschiedenen Völkerschaften des russischen Reiches, endlich 14 Gruppen, die Künste und dergl. darstellend. Eine alte Zeichnung im Besitz der Manufaktur gibt eine Vorstellung von der ursprünglichen Aufstellung

Abb. 99. **Vase mit dem Porträt Friedrich Wilhelms II.** Berlin um 1790.

des Tafelaufsatzes. Danach waren die Figuren auf einer breiten, über die Tafel sich hinziehenden Zone innerhalb einer parkartigen Anlage aufgestellt; die durchbrochenen Körbe und Schalen des Services standen daneben. Das Ganze war also eine Verherrlichung der Kaiserin als der

Herrscherin eines so machtvollen Reiches, ihrer Regententugenden, ihrer kriegerischen Erfolge. Im April 1772 wurde das Service fertiggestellt. Bevor man dasselbe nach St. Petersburg abschickte, wurde es 14 Tage lang unter großem Zulauf des Publikums öffentlich ausgestellt. Friedrich der Große hatte es nach seinen Angaben herstellen lassen, um der Kaiserin eine besondere Aufmerksamkeit zu erweisen. Preußen unterhielt damals gerade sehr enge Beziehungen zu Rußland. Schon 1770 hatte der König seinen Bruder, den Prinzen Heinrich, nach Petersburg geschickt, um die Interessen Preußens dort zu vertreten. Die Verhandlungen führten zur Teilung Polens. Am 5. August 1772 wurde der

Abb. 100. Geschirr. Berlin Anfang 19. Jahrh.

Vertrag unterzeichnet, wahrscheinlich hat die Schenkung des Services in Verbindung mit diesen politischen Ereignissen gestanden.

Als Modelleur der Figuren des Tafelaufsatzes kommt vor allem der Modellmeister Friedrich Elias Meyer in Betracht, der von 1761—1785 in der Manufaktur tätig war. Nach Denina (La Prusse littéraire sous Fréderic II. Berlin 1790 III, S. 30ff.) wurde Meyer 1723 in Erfurt als Sohn eines Bildhauers geboren. In Gotha, wohin sein Vater berufen wurde, habe sich der Herzog von Sachsen-Gotha für ihn interessiert und ihn nach Berlin geschickt, um sich unter Adam zu vervollkommnen. Damit stimmt freilich nicht das Datum seiner Übersiedelung nach Meißen, als das das Jahr 1745 von Nicolai angegeben wird, denn

François Gaspard Adam lebte von 1747—1759 in Berlin. Als »premier sculpteur du roi« schmückte er Sanssouci mit einer größeren Anzahl Statuen, die teils im Speisesaal, teils auf der Terrasse und an der großen Fontäne aufgestellt sind. Im Grottenhaus am Lustgarten, an der Stelle der alten Börse, leitete er ein Bildhaueratelier, das die Schule für die Berliner Plastik werden sollte. Nach ihm übernahm sein Neffe, Sigisbert Michel, der Bruder Clodions, von 1764 bis 1770 das Atelier. Von ihm wissen wir, daß er auch auf dem Gebiete der Kleinplastik tätig war und Porzellangruppen geschaffen hat.

Abb. 101. **Mädchen (Herbst).** Berlin um 1765.

Ein Vergleich der Arbeiten Gaspard Adams mit den Figuren des Dessertservices bestätigt nun in der Tat einen Schulzusammenhang zwischen den französischen Bildhauern und den Modelleuren der Porzellanfiguren. Hier wie dort finden wir jene äußerliche Eleganz und formale Glätte, jene gespreizten, von hohlem Pathos geblähten Gebärden, einen gewissen rhetorischen, phrasenhaften Stil, der bis zum Überdruß geläufige Positionen wiederholt. Die Bewegungen sind gesucht und geschraubt, das damals übliche Komponieren mit Kontrasten erscheint in der höchsten Übertreibung. Von Einzelheiten sind besonders zu beachten: die pathetischen Handbewegungen, das Hochziehen eines Knies bei sitzenden Figuren, das »Über die Schulter schauen«, die Gruppenbildung aus einer stehenden und

einer sitzenden Figur, Merkmale, die den Potsdamer Skulpturen und den Figuren des Tafelaufsatzes ebenso wie zahlreichen anderen Arbeiten der Porzellanmanufaktur gemeinsam sind. Die aus dem Motiv durchaus nicht zu verstehende Haltung der Fama am Thron ist z. B. beeinflußt durch die Gruppe: »Retour de la chasse« an der großen Fontäne in Sanssouci, die zugleich mit der Gruppe »Pêche

Abb. 102. **Grieninger im Kreise seiner Familie.** Berlin 1765.

dans la mer« von der Hand des älteren Bruders des François Gaspard, des Lambert Sigisbert Adam, stammt. Sie wurden zugleich mit der Venus und dem Merkur von Pigalle Friedrich dem Großen von Ludwig XV. zum Geschenke gemacht. Die Haltung der stehenden Nymphe in der »Retour de la chasse« ist bei der Fama im Gegensinne wiederholt.

Digitized by Google

Dieselbe Verwandtschaft mit den Arbeiten der Adam zeigen mehr oder minder alle Berliner Figuren, man vergleiche nur die Gestalten der Venus, der Justitia, des Glaubens, des Handels usw. im Schrank 420. Der Merkur in demselben Schrank ist eine Kopie des Merkur von Pigalle im Treppenhaus des Kaiser Friedrich-Museums, auch das ebendort befindliche Gegenstück, die Venus, kommt im Porzellan vor. Es entsprach diese Bedeutung der französischen Skulptur für die Manufaktur der hohen Meinung, die Friedrich der Große von ihr hatte. Auch Grieninger teilte diese Ansicht, spricht er doch auch von ihren Werken in Potsdam als von den Arbeiten der ‚größten Meister'.

Abb. 103. **Kavalier aus dem Tafelaufsatz der Kaiserin Katharina.** Berlin um 1770.

Vielleicht hängt mit diesem französischen Einfluß auch das Überwiegen des Mythologischen und Allegorischen in der Plastik Berlins zusammen. Figuren im Zeitkostüm, wie der Freimaurer im Schrank 418, sind, abgesehen von Porträts, nur selten dargestellt. Chinesen in der Art Bouchers kommen öfter vor, vergleiche die Abb. 106. Derartige Fruchtschalen, wie die dargestellte, mit Figuren als Träger, oder wie hier zur Belebung des Schaftes verwandt, sind in Berlin beliebt (siehe Schrank 421). Auch sonst werden Figuren gern zum Schmuck von Geräten benutzt, wie bei der Uhr, deren Werk der Berliner Uhrmacher Kleemeyer herstellte (Abb. 94), und bei den beiden Modellen des Kronleuchters mit den Figuren der Fama und Putten, die sich in mehrfacher Aus-

formung in den Schlössern zu Potsdam und Ansbach erhalten haben. Sie stammen aus dem Ende der sechziger Jahre. Eine neuere Wiederholung des einen Kronleuchters hängt in der Mitte des Meißener Saales.

Abb. 104. **Gruppe gefesselter Türken aus dem Tafelaufsatz der Kaiserin Katharina.** Berlin um 1770.

In der ersten Zeit ist die Bemalung der Figuren, soweit nicht die Meißener Art gepflegt wurde, ziemlich kräftig, in breiten Flächen werden ein tiefes Eisenrot, Dunkelpurpur, Grün und andere Farben aufgetragen. Später wird die Bemalung flau und süßlich und läßt die ohnehin schon wenig

erfreulichen Figuren nur noch reizloser erscheinen. Zur Musterung der Gewänder werden mit Vorliebe Punkte, Strichmuster und dünne magere Blumen verwandt.

Schon seit der Mitte der siebziger Jahre kommt das Biskuit auf, zunächst bei Porträtbüsten und Medaillons, dann auch bei Figuren. Es werden zunächst die alten Modelle in Biskuit wiederholt, so daß dieselben Figuren sowohl glasiert und bemalt, wie auch unglasiert vorkommen. Später verwendete man für die Plastik ausschließlich Biskuitmasse, so bei den großen Tafelaufsätzen, die

Abb. 105. **Europa.** Berlin um 1775.

um die Wende des Jahrhunderts geschaffen wurden. Ein Tafelaufsatz von 1791 stellte die Natur in ihren Kräften und Geheimnissen dar, es gehörten dazu außer mythologischen und allegorischen Figuren Obelisken, Tempel und Altäre. Auch in den ersten Jahren des 19. Jahrhunderts werden mehrere große Tafelaufsätze modelliert, darunter 1802 »Der Berg Olympos«. Vielleicht haben zu diesem die im Schrank 415 ausgestellten Gruppen und Figuren Psyche und Zephir, Apollo und Minerva, die drei Grazien, Bacchus und Terpsichore gehört, die gleiche Form des

einen Felsboden imitierenden Sockels scheint dafür zu sprechen. Ein großer figurenreicher Aufsatz nebst Tafelservice wurde 1819 vollendet, er kostete 28452 Taler und war ein Geschenk Friedrich Wilhelms III. an den Herzog Wellington in Erinnerung an den gemeinsamen Kampf gegen Napoleon. Unter anderem waren die Flüsse dargestellt, die Zeugen der Großtaten des Herzogs gewesen. Viele der ausgestellten

Abb. 106. **Fruchtschale.** Berlin um 1775.

Biskuitfiguren sind Nachbildungen von antiken Statuen der damaligen Kunstkammer (jetzt im Alten Museum).

Das Beste, was die Berliner Porzellanplastik geleistet, liegt auf dem Gebiete des Porträts. Schon 1765 entstand das lebensvolle Reliefbild Grieningers und seiner Familie in unbemaltem glasierten Porzellan (Abb. 102). Ebenfalls glasiert sind die Medaillons mit den Porträts des Modell-

meisters Friedrich Elias Meyer und seiner Frau im Schrank 418. Eine bezeichnete Arbeit Meyers ist das Medaillonporträt der Nichte Friedrichs des Großen und Gemahlin des Erbstatthalters Wilhelm V. von Oranien, Friederike Sophie Wilhelmine, das sich in der Sammlung der Königlichen Porzellanmanufaktur befindet und die Bezeichnung trägt: »F. Meyer fecit: Berl: 1773«. Die im Jahre 1767 verheiratete

Abb. 107. **Die drei Parzen.** Berlin um 1780.

Fürstin, der eine so schicksalsschwere Zukunft beschieden sein sollte, besuchte 1773, wie Grieninger erzählt, die Manufaktur in Begleitung ihrer Oberhofmeisterin, der Frau von Dankelmann. Vielleicht gab dieser Besuch Anlaß zur Schaffung des Medaillons. Das Reliefbildnis der Großfürstin Maria Fedorowna zeigt eine ganz verwandte, dem Medaillenstil der damaligen Zeit entsprechende Auffassung. Es ist bezeichnet: »(Me)ier Berl: 1777« (Abb. 109). Wahr-

scheinlich stammt auch die Büste Voltaires, die Friedrich der Große dem französischen Philosophen 1775 schenkte, von seiner Hand.

Von J. G. Müller, dem Nachfolger Meyers als Modellmeister, haben sich aus den Jahren seiner kurzen Amtstätigkeit (1785—1789) ziemlich unbedeutende Porträts von Friedrich dem Großen (1785), dem Prinzen Heinrich, Friedrich Wilhelm II. und Gleim (1787) erhalten. Tüchtiger war C. F. Riese, der von 1789 bis 1824 Modellmeister war. Von seiner Hand stammen die beiden Medaillons mit den Porträts von Grieninger und Klipfel; sie sind nach dem Tode der beiden Dargestellten (1791 und 1798) hergestellt. Riese verfertigte auch eine große Gruppe, die jene Anekdote darstellt, wie Friedrich der Große einem kleinen Prinzen (dem nachmaligen König Friedrich Wilhelm III.) den Federball, womit ihn der Kleine belästigte, auf dessen hartnäckiges Drängen mit den Worten zurückgibt: »Du bist ein braver Junge! — Dir werden sie Schlesien nicht wieder nehmen.« Die schlichte natürliche Auffassung, die sich in der Gruppe ausspricht, zeigt schon die durch Tassaert und Schadow in die Berliner Plastik eingeführte neue realistische Ausdrucksweise mit ihrem etwas nüchternen, aber auf das Sachliche, Einfache und Natürliche gerichteten Sinn, der im Gegensatz zu der gespreizten französischen Art wohltuend und erfrischend wirkt.

Abb. 108. **Triumph des Klassizismus.** Berlin um 1780.

Wahrscheinlich ist Riese auch bei der Ausführung der Gruppe tätig gewesen, die sich auf die Stiftung des Fürstenbundes bezieht (Schrank 415). Friedrich der Große in antiker Tracht hält, aufrechtstehend, einen Ring, den eine sitzende, zu ihm aufblickende Frauengestalt, »das Reich«, faßt. Hinter dem König steht Merkur und hält einen Kranz über sein Haupt, ein geflügelter Jüngling, »die Freiheit«, sitzt daneben, auf eine Sphinx gestützt. Die Gruppe ist nach einer Skizze, die der Kurator der Akademie der Künste, von Heinitz, übergeben hatte, vom Bildhauer Alexander Trippel modelliert worden. Trippel war der Nebenbuhler Gottfried Schadows bei der Bewerbung um die durch Tassaerts Tode 1788 erledigte Stelle eines Hofbildhauers, die Schadow erhielt.

Abb. 109. **Porträtmedaillon der Großfürstin Maria Fedorowna. Berlin 1777.**

Das Gegenstück zu dieser Gruppe befindet sich im Marmorpalais, es stellt dar Friedrich Wilhelm II. in Ritterrüstung, der Göttin Europa die Hand reichend; der Friede, ein geflügelter Jüngling, übergibt Europa einen Palmzweig. Hinter dem Könige sitzt die Göttin des Rechts, »die Nemesis«. In der bei Ernst Felisch in Berlin im Januar 1795 erschienenen Nummer der »Modengallerie« ist die Gruppe in zwei Ansichten abgebildet. Sie wird dort als »Allegorische Gruppe auf den Frieden Preußens mit der Republik Frankreich, ein Seitenstück zu der Gruppe auf die Stiftung des Deutschen Fürstenbundes« bezeichnet und erwähnt, sie sei »skizziert vom Rektor und Hofbildhauer Schadow, vom Modelleur Schwarzkopf in Thon und vom ersten Modelleur und Vorsteher des Massekorps Riese in Biskuit ausgeführt« worden. Wahrscheinlich wird also auch die von Trippel modellierte Gruppe von Schadow entworfen

und von Riese im Porzellan ausgeformt und nachgearbeitet worden sein. Der Preis der Gruppe betrug damals ungefähr 75 Reichstaler. Von Schadow rührt auch die Büste der Königin Luise her (Schrank 415). Auch seine Gruppe der

Abb. 110. **Psyche und Zephir.** Berlin um 1800.

Königin Luise mit ihrer Schwester, der nachmaligen Königin von Hannover, ist in Biskuit nachgebildet (Schloß zu Sagan). Wie weit er sonst für die Manufaktur tätig gewesen ist, bleibt noch festzustellen.

Digitized by Google

Fürstenberg.

Die Porzellanmanufaktur zu Fürstenberg gehört zu den zahlreichen deutschen Fabriken des 18. Jahrhunderts, die nur fürstlicher Laune ihr Dasein verdankten, ohne daß sie aus den Bedürfnissen des Landes herausgewachsen und die nötigen Existenzbedingungen gehabt hätten. Planlos und einsichtslos begonnen, ein Tummelplatz frecher Abenteurer, gleicht sie in ihren Schicksalen vielen anderen kleineren Manufakturen. Stets wiederholen sich dieselben Erscheinungen: kühne Erwartungen, überspannte Hoffnungen, bittere Enttäuschungen und allerlei Nöte und Drangsale, hervorgerufen durch die Ungunst der Verhältnisse oder die Unredlichkeit der Angestellten.

Schon 1747 werden von Karl I., Herzog von Braunschweig, dessen kostspielige Liebhabereien das Land in tiefe Verschuldung stürzen sollten, durch einen Baireuther namens Johann Christian Glaser auf dem am Rande des Sollinger Waldes hoch über der Weser gelegenen Schlosse Fürstenberg Versuche, Porzellan zu fabrizieren, angestellt. Der einzige Vorzug, den das Schloß für ein derartiges Unternehmen besaß, waren die großen Waldungen, die das nötige Brennholz lieferten, sonst war es in seiner Weltabgeschiedenheit für die Anlage einer Porzellanfabrik so ungeeignet wie nur möglich. Auch erhob man Vorstellung gegen die Wahl des Platzes, indessen der Herzog bestand darauf, um die Kosten für neue Fabrikgebäude zu sparen. Nachdem mehrere Jahre mit Vorbereitungen hingezögert worden waren, stellte sich heraus, daß Glaser ein Betrüger war, der von der Porzellanbereitung keine Ahnung hatte. Da gelang es dem Oberjägermeister von Langen, der die Seele des ganzen Unternehmens war, im Jahre 1753 durch die Vermittlung eines reisenden Tonhändlers den Direktor der Höchster Porzellanfabrik, Johann Benckgraff, zu gewinnen. Benckgraff übergab für 2000 Gulden das Arkanum und Ofenmodell, außerdem erhielt er für die Zeit seines Lebens freie Wohnung, Garten, Licht, Holz, Wildbret und 120 Gulden Gehalt, sowie den Titel »Herzoglich braunschweigisch-lüneburgischer Bergrat und Direktor der Fürstenberger Porzellainfabrik« zugesichert. Auch sein Schwiegersohn, der Maler Johann Zeschinger,

Digitized by Google

sowie Simon Feilner traten, dieser als Modellmeister, zugleich von Höchst über. Benckgraff starb freilich schon bald, aber er hatte doch seine Erfahrungen und Kenntnisse mitgeteilt, so daß man nunmehr mit der Fabrikation des Porzellans beginnen konnte. Das Kaolin wurde zuerst aus Hafnerzell im Passauischen auf Wasser- und Landwegen

Abb. 111. **Armleuchter.** Fürstenberg um 1760.

herbeigeholt, später fand man geeignete Erde in der Nähe bei dem Dorf Lenne, die, obschon sie einem kostspieligen Reinigungsprozeß unterworfen werden mußte, doch immer noch billiger kam, wie die Passauer Erde.

Nachdem man die Störungen, die der Siebenjährige Krieg zum Gefolge hatte, überwunden, entwickelte sich seit 1770 eine nicht unbedeutende künstlerische Tätigkeit. Um

den Malern mehr Anregung zu geben, als das entlegene Fürstenberg bieten konnte, wurde 1774 die Buntmalerei ganz nach Braunschweig verlegt und bei dieser Gelegenheit die Kunstsammlung, darunter 1045 Kupferstiche, nach der Residenz geschafft.

Eine Nachblüte erlebte die Manufaktur unter der energischen Leitung des Franzosen Louis Victor Gerverot,

Abb. 112. Vase. Fürstenberg um 1770.

der in Sèvres gelernt hatte und in zahlreichen Porzellanfabriken tätig gewesen war. Er trat 1795 ein und behielt bis zu seiner Entlassung im Jahre 1814 die Direktion. Während dieser Zeit (1807—1813) wurde Braunschweig dem Königreich Westfalen einverleibt. Gerverot verstand es, den neuen Verhältnissen Rechnung zu tragen und wußte auch Jérôme Napoleon für die Fabrik zu interessieren. Die

Fabrik wird seit 1859 von Privatunternehmern betrieben. Ihre Marke ist ein F in Blau unter der Glasur.

In ihren Erzeugnissen zeigt die Fürstenberger Manufaktur im allgemeinen wenig Selbständigkeit; sowohl im Geschirr und Gerät sowie in der figürlichen Plastik werden direkt Modelle und Dekorationen von Meißen, Berlin, Kassel und Sèvres nachgeahmt. Freilich wird bei allen Nachbildungen doch immer etwas Neues daraus, da dem Vorbild noch eine mehr oder minder starke Portion von Eigenem, besonders in der Malerei, hinzugefügt wird, so daß man

Abb. 113. **Teller.** Fürstenberg um 1770.

in der Regel ohne weiteres das Fürstenberger Erzeugnis erkennt. Von den Geschirren der Sammlung geht z. B. der Suppennapf mit Blumenmalerei in tiefem Überglasurblau mit Gold (Schrank 450) auf den Suppennapf zurück, der von Catrice in Sèvres 1758 bemalt wurde (Schrank 448). Meißnerisch ist der Dekor des Dessertellers mit seegrünen Fonds und bunten Hafenlandschaften (Schrank 450). Der Berliner Reliefzierat erscheint bei dem Frühstückservice mit bunten Watteaufiguren, bei dem z. B. auch die Teekanne am Ausguß die schon unter Gotzkowsky vorkommende weibliche Maske mit Tuchbehang zeigt, sowie bei dem Geschirr mit

Vögeln und Blumen, bei dem die Stäbe von einem orangefarbenem Grunde sich abheben. Ebenso ist die Einsatztasse in Form eines flammenden Herzens, das von einem Band umschlungen ist, Berliner Modell. In der Flamme befindet sich ein Spalt und im Innern des Deckels eine damit

Abb. 114. **Eiskühler.** Fürstenberg um 1770.

in Verbindung stehende quadratische Einsenkung; wahrscheinlich diente dieselbe dazu, Räucherwerk oder Ähnliches aufzunehmen. Auch das Modell der Vase, deren Form aussieht, als stecke sie in einem Sack (Schrank 450), kommt in Berlin vor, sowie der Konfektkorb und das Salzfaß mit einem Knaben im Schrank 450.

Doch fehlt es auch nicht an eigenen Erfindungen. So finden sich reizvolle plastische Rocailledekorationen, die den ganzen Grund der Gefäße bedecken und nur für die Bilder freie Felder lassen. Auch das Modell des Tellers in der Abb. 113 dürfte eigene Schöpfung der Fürstenberger Fabrik sein. Der Rand ist durch Riffeln in Felder von verschiedener Größe geteilt, die abwechselnd mit Rokokokartuschen in zartem Relief, umwunden von Zweigen und Blumenguirlanden, oder mit Reliefschuppen, oder auf glattem Grunde mit bunten Blumensträußen geschmückt sind. Auch verfügte die Manufaktur über vortreffliche Maler, besonders für ‚Watteaufiguren', Vögel und Landschaften. Die Blumenmalerei ist ebenfalls gut. In vielen Landschaften, wie auf dem abgebildeten Teller und der Vase, herrschen dunkelgrüne und braune Töne vor, die den Bildern etwas Schweres, Tiefes geben.

Abb. 115. **Andromeda.** Fürstenberg um 1770.

Unter Gerverot werden Dekorationen im Empirestil beliebt (vgl. den Dessertteller im Schrank 450). Auch antike Vasen kopierte man, ebenso wie auch Wedgwoods Modelle benutzt wurden.

Noch unselbständiger als das Geschirr und Gerät ist die Plastik. Hier griff man nicht nur nach den Modellen fremder Porzellanmanufakturen (z. B. Meißen, Affenkonzert), sondern bediente sich auch, wie Christian Scherer nachgewiesen hat, der Bronze- und Elfenbeinfiguren des herzoglichen Kabinetts als Vorbilder. Eine Amphitrite wurde von dem Modelleur Anton Karl Luplau nach einer Bronze-

Digitized by Google

statuette, einer Nachbildung der Statue von Michel Anguier im Louvre, gebildet. Derselbe modellierte auch mehrere andere mythologische und allegorische Figuren nach Elfenbein arbeiten des Braunschweiger Museums. Auch der Modelleur Karl Gottlieb Schubert nahm Elfenbeinfiguren als Vorlage; zwei Figuren, den Frühling und Sommer, verfertigte er nach Elfenbeinstatuetten des Balthasar Permoser (1651—1732). In anderen Fällen mußten wieder Kupferstiche herhalten, so ist die an den Felsen gekettete Andromeda dem Kupferstiche von L. Cars nach einem Gemälde von François Lemoine (1688—1737) entlehnt; sie ist von Desoches modelliert (Abb. 115). Die beiden als Bildhauer und Böttcher verkleideten Knaben sind Höchster Modellen nachgebildet. Schon die andersartige Bemalung läßt sie leicht von ihren Vorbildern unterscheiden.

Selbständige Arbeiten kommen auch natürlich hier vor. 1757 modellierte Simon Feilner eine aus 14 Figuren bestehende Bergmannsgesellschaft, denen er nach seiner eigenen Mitteilung die Züge von Personen seiner Bekanntschaft lieh. Die im Besitz des Herrn Dr. Dosquet-Manasse in Berlin und im Herzoglichen Museum zu Braunschweig befindlichen Bergleute zeigen in der Tat porträtmäßigen Ausdruck. Auch schuf er »eine Bande von 15 Figuren zur italienischen Komödie«.

Eine sehr umfangreiche Tätigkeit entwickelten sodann die Modelleure Luplau, Schubert, Desoches und Johann Christian Rombrich auf dem Gebiete der Porträtplastik in Form von Medaillons, Büsten und Statuetten in Biskuit. Es wurden die Köpfe sowohl antiker wie damaliger Gelehrten, Staatsmänner und Fürsten dargestellt. Die antiken Köpfe wurden nach Originalen des Kunstkabinetts angefertigt. Eine gute Vorstellung dieser Porträtplastik gibt der lebensvolle Kopf des Prinzen Heinrich (Schrank 450) und die Büste des Herzogs Karl Wilhelm Ferdinand von Braunschweig (an Wand 442). Ein ganz hervorragendes Stück besitzt das Kunstgewerbe-Museum in Leipzig in der glasierten und bemalten Büste eines mit dem schwarzen Adlerorden geschmückten Fürsten. Das scharf gezeichnete, geistreiche Gesicht ist unglasiert gelassen und mit kalten Farben bemalt, der glasierte Körper ist mit eingebrannten Farben und Silber dekoriert.

Digitized by Google

Abb. 116. **Tänzerpaar.** Höchst um 1760.

Höchst.

Ein aus Meißen entflohener Maler, namens Adam Friedrich von Löwenfinck, wird als der Begründer der Höchster Manufaktur genannt. Er hatte wegen Betrug und Schulden Meißen verlassen müssen und war nach Baireuth und von da nach Fulda entwichen. Hier erhielt er von dem Beichtvater Ludwigs XV. durch Vermittlung von Jesuiten verschiedentlich Briefe mit der Aufforderung, im Elsaß eine Porzellanfabrik anzulegen. Er zog es indessen vor, sich mit zwei Kaufleuten zu Frankfurt a. M., Johann Christoph Göltz und Johann Felizian Clarus, zur Errichtung einer Porzellanmanufaktur in Höchst zu verbinden. Auf ihr Gesuch erhielten sie vom Kurfürsten 1746 ein günstiges Privileg auf 50 Jahre und den Speicherhof in Höchst als Fabrikgebäude. Das Betriebskapital gaben Göltz und Clarus, Löwenfinck stellte dagegen seine keramischen Kenntnisse zur Verfügung. Sie erhielten auch die Erlaubnis, das Rad aus dem kurfürstlich mainzischen Wappen als Fabrikmarke zu führen. Aber das Einvernehmen der drei sollte nicht lange dauern. Die Unehrlichkeit und Unverträglichkeit Löwenfincks und seiner Genossen, die er aus Meißen hatte

Digitized by Google

nachkommen lassen, führten dazu, daß Löwenfinck schon 1749 ausscheiden mußte; er begab sich nach Straßburg. Nicht besser erging es der Fabrik mit dem folgenden Direktor Johann Benckgraff, der schon nach kurzer Zeit zur Fürstenberger Manufaktur übertrat (vgl. Seite 153).

Auch im weiteren Verlauf gelang es nicht, aus der Fabrik ein gewinnbringendes Unternehmen zu schaffen. Göltz, der seit 1749 der alleinige Besitzer war, mußte 1756 seine Zahlungsunfähigkeit erklären. Der Pfandamtsassessor Johann Heinrich Maß, der mit der Verwaltung der Manufaktur während der Abwicklung des Konkurses betraut worden war, übernahm dann die Fabrik auf eigene Rechnung bis zum Jahre 1765, in dem auf Betreiben des neuen Kurfürsten Emmerich Joseph Freiherrn Breidbach zu Bürresheim die Fabrik unter dem Titel: »Churfürstlich - Mainzische privilegierte Porzellaine - Fabrique« in eine Aktien - Gesellschaft verwandelt wurde. Der Kurfürst selbst war erster Aktionär. Auch sein Nachfolger Friedrich Karl Joseph Freiherr v. Erthal, der letzte Träger der Mainzischen Kurwürde, schenkte der Fabrik sein Wohlwollen und bewilligte hohe Vorschüsse. Die Aktionäre beuteten indessen die Fabrik so aus, daß der Kurfürst sie 1778 auf eigene Rechnung übernehmen mußte. Aber auch jetzt wird die Verwaltung nicht besser, die kaufmännischen Erfolge werden immer schlechter, die Nebenbuhlerschaft der anderen Manufakturen, die wechselnde Mode trugen das ihrige dazu bei. Schließlich bewirkten die

Abb. 117. Porträtmedaillon des Kapitulars Dumeix. Höchst um 1775.

unsicheren Zustände während der französischen Okkupation, daß 1796 der Betrieb eingestellt wurde. Als 1798 die Fabrik verkauft wurde, betrugen die Aktiva 27000 Gulden, die Passiva 84000 Gulden. Gläubiger war der Staat, der also 57000 Gulden einbüßte.

Die noch vorhandenen Formen der Gruppen und Figuren kamen 1840 in den Besitz der Steingutfabrik von Daniel Ernst Müller zu Damm bei Aschaffenburg. 307 Gruppen und Figuren wurden in bemaltem Steingut ausgeführt (siehe Schrank 452).

Die Marke der Höchster Porzellanfabrik war ein Rad, das zuweilen von einem Kurhut überdacht ist. Es wird in

Abb. 118. **Chinese und Kinder.** Höchst um 1775.

der ersten Zeit mit einem Stempel eingepreßt oder in Eisenrot, Purpur oder Gold auf die Glasur gemalt. Später scheint die Marke stets in Unterglasurblau ausgeführt worden zu sein.

Die Stärke der Höchster Manufaktur war, wie auch der anderen süddeutschen Porzellanfabriken, die figürliche Plastik. Auf diesem Gebiete gelingt es ihr, Eigenartiges und Reizvolles zu schaffen und so die Plastik des 18. Jahrhunderts um bedeutende Schöpfungen zu bereichern. Auf dem Gebiete des Geschirres und Gerätes haben Meißen sowohl wie Berlin und Sèvres so viel an Formen und Dekorationen

Digitized by Google

geschaffen, abgesehen davon, was Ostasien hinzugab, daß sich die anderen Manufakturen nur mit leichten Variationen der gegebenen Typen begnügen konnten.

Die frühesten plastischen Arbeiten der Höchster Manufaktur gehören noch in Auffassung und Gestaltung dem Formenkreis des Rokoko an. Äußerlich gibt sich das schon durch den Rocaillesockel zu erkennen. Von den Figuren der Sammlung gehört das Tänzerpaar (Abb. 116) und der Knabe mit einem fagottartigen Instrument hierher. Von größeren Gruppen dieses Stils sind eine »Liebesgruppe«, eine »Liebesbrunnengruppe«, eine »Freimaurergruppe« und ein »Schneider auf der Geiß« im Privatbesitz zu erwähnen. Sie werden unter diesen Namen in dem Warenverzeichnis von 1766 genannt, die größeren Gruppen sind darin mit 50 und 55 Gulden bewertet. Die zum Teil ziemlich hölzernen Figuren — nur das Tänzerpaar besitzt noch ziemlich viel von dem Temperament des Rokoko — gewinnen durch ihre geschmackvolle eingehende Bemalung, die sich von der üblichen Staffierung der späteren Höchster Figuren stark abhebt. Sie sind zum Teil mit zierlichen einfarbigen Blumensträußen bemalt. Die Farben sind zumeist ziemlich kräftig und unterscheiden sich schon dadurch von den gebrochenen weichen Tönen der späteren Zeit. Vielleicht gehen diese Arbeiten auf den in den Jahren 1762—1766 erwähnten Modellmeister Laurenzius Russinger zurück. Russinger erscheint später in Paris, wo er 1784—1800 Teilhaber der 1773 von Jean-Baptiste Locré

Abb. 119. **Venus und Amor.** Höchst um 1775.

in der Rue Fontaine au Roi begründeten Porzellanfabrik »La Courtille« war.

Es ist wahrscheinlich, daß gleich nach Russingers Abgang im Jahre 1766 der Bildhauer eintrat, der den Ruhm der Höchster Manufaktur begründen sollte: Johann Peter Melchior. Die Gruppe des »Chinesischen Kaisers«, die ganz seine Art zeigt und auch wohl identisch mit der im Verzeichnisse von 1766 genannten Gruppe sein wird, spricht dafür.

Melchior wurde 1742 in Lintorf, einem Dörfchen im Kreise Düsseldorf, geboren. Seine künstlerische Erziehung erhielt er in Düsseldorf und Aachen, dann verweilte er kurze Zeit in Köln, Koblenz und Paris. Der Aufenthalt in Frankreich war bestimmend für seine künstlerische Entwicklung. Ende 1779 siedelte er nach einer höchst erfolgreichen Tätigkeit, die ihm sogar einen Ruf nach Sèvres eintrug, nach Frankenthal über.

Abb. 120. **Einsatztasse.** Höchst um 1770.

Melchiors Figuren nehmen eine besondere Stellung in der deutschen Plastik des 18. Jahrhunderts ein. Sie sind ein Erzeugnis jener auf das Sentimentale und Rührsame gerichteten geistigen Strömung. In seinen Schilderungen der Kinderwelt und des einfachen bürgerlichen Daseins, die im starken Gegensatz zu der höfischen Plastik Meißens stehen, klingen Töne an, die zuerst Rousseau geweckt, er, »der die irrende Kunst zur Einfalt der Natur zurückrief«. Melchior scheint von keinem geringeren als dem jungen Goethe in den Kreis dieser Weltanschauung gezogen zu sein. Die Aufschrift des Goethe-Medaillons im Schlößchen zu Tiefurt bei Weimar: »Der Verfasser der Leiden des jungen Werther durch seinen Freund Melchior 1775 nach dem Leben gearbeitet« erscheint wie ein Bekenntnis. Wie Werther sich hingezogen fühlt zu den Kindern, zu den ungekünstelten Leuten des Volkes, und mit Liebe den kleinen Kreis malt, in dem seine Lotte lebt und wirkt, so schildert auch Melchior mit Vorliebe die kleinen Freuden

und Leiden der Kinderwelt und weiß auch der Darstellung der Leute aus dem Volke natürliche, wenn auch etwas empfindsame Farben zu leihen. Gegenüber den verwandten Darstellungen von Boucher und Chardin wirkt er gemütvoller, warmsinniger, aber auch hausbackener. In der Modellierung seiner Figuren ist er stark von Frankreich abhängig, Falconet, Clodion, Boizot haben ihm für seine rundlichen Figuren mit den ovalen langwangigen Köpfen Paten gestanden. Die entzückende Venus (Abb. 119, Schrank 452) erscheint wie ein direkter Abkömmling der französischen Kleinplastik. Auch den mit Gras bewachsenen Erdsockel teilen die Arbeiten Melchiors mit den Sèvres-Figuren.

Dem etwas weichlichen sentimentalen Ausdruck seiner Figuren entspricht ihre Bemalung mit gebrochenen zarten Tönen; ihre feine Abstimmung bewahrt sie vor dem Eindruck des Flauen, Kraftlosen. Ein Vergleich mit den Farben der früheren Werke, die Russinger zugeschrieben wurden, zeigt, wie alle Töne zu sanften weichen Akkorden abgeschwächt worden sind.

Melchiors Kunst beschränkt sich aber keineswegs allein auf die Darstellung des täglichen Lebens und der Kinderwelt. Ebensowenig wie religiöse (ein Kalvarienberg im Historischen Museum in Frankfurt a. M.) und mythologische Figuren, so fehlt auch die Exotik (Chinesen, Türken) nicht. Sie gewinnen nur bei ihm eine besonders persönliche Nuance, wodurch sie sich in den Kreis der Melchiorschen Formenwelt einordnen. Bei mythologischen Gruppen scheut auch er sich nicht, Kupferstiche zu Hilfe zu rufen. So benutzt er z. B. bei einer Gruppe den Stich von R. Gaillard nach Boucher, der die Befreiung der Sylvia durch Amynthas darstellt. Eine besonders große Tätigkeit entfaltete er auch auf dem Gebiete der Porträtplastik, die zumeist bei ihm in der Form des Biskuitmedaillons auftritt. Außer jenem ausgezeichneten Medaillon des jungen Goethe in Tiefurt, das sich nur in Gips erhalten hat, besitzt das Goethe-Museum in Weimar ein Gipsrelief von Goethe als Apollo von 1785 und zwei Reliefs von Goethes Eltern von 1779. Dem Goethekreise gehört auch die in dem Gipsmedaillon auf der Abb. 117 dargestellte Persönlichkeit an. Es ist der Frankfurter Kapitular und Dechant Damian Friedrich Dumeix, den Goethe in »Dichtung und Wahrheit« als den ersten katholischen Geistlichen erwähnt, mit dem er in Berührung gekommen. Die ungesuchte Art des Vortrags und der Reliefstil dieses Porträts ist charakteristisch für alle derartigen Arbeiten des Künstlers. Von dem Kurfürsten Emmerich Joseph von Breidbach schuf er eine bemalte Büste (Sammlung Dr. Darmstädter) und ein bemaltes Reliefbild (Kunstgewerbemuseum in Frankfurt a. M.).

Auch unter den von der Höchster Manufaktur gelieferten Geschirren und Geräten fehlt es nicht an vollendeten und reizvollen Arbeiten. Besonders schön sind die einfarbigen Malereien in einem schönen leuchtenden Karminrot (Schrank 452). Häufig wird auch das Schuppenmuster angewandt (siehe die Einsatztasse in der Abb. 120). Auch kommen ähnliche Muster wie das »Brandensteinmuster« und »Gotzkowsky erhabene Zierate« vor. Neben den üblichen Bildern sind fein ausgeführte mythologische Darstellungen und Bauernbilder in der Art der Niederländer beliebt. Die Sammlung enthält verschiedene Geschirr- und Gerätformen, sowohl im Rokokogeschmack wie im Zopfstil.

Frankenthal.

Die Frankenthaler Manufaktur verdankt ihre Entstehung dem Privileg, das Sèvres 1754 erhielt, nach dem in ganz Frankreich außer in der Königlichen Manufaktur nirgend anderswo Porzellan fabriziert werden durfte. Dieses Monopol

Abb. 121. **Musizierendes Paar.** Frankenthal um 1760.

wurde auch auf das Elsaß ausgedehnt, und so sah sich der Straßburger Fayencefabrikant Paul Anton Hannong, der seit einigen Jahren sich auch mit der Herstellung von Porzellan beschäftigt hatte, gezwungen, den neuen Betrieb wieder

Digitized by Google

einzustellen. Er wandte sich nunmehr an den Kurfürsten Karl Theodor von der Pfalz und erhielt von diesem 1755 die Konzession, unter großen Vergünstigungen in Frankenthal eine Fabrik »durchsichtigen Porcelaines« zu errichten. Das Unternehmen, das er 1759 an seinen Sohn Joseph Adam übertragen hatte, konnte sich indessen nicht halten, so daß 1762 die Fabrik an den Kurfürsten verkauft wurde. Adam Bergdoll, der in Höchst Former und Buchhalter gewesen war, wird jetzt Direktor. Da indessen Streitigkeiten zwischen dem Direktor und dem Personal ausbrachen, berief man 1770 den Fürstenberger Modellmeister Simon Feilner, der seit 1775 die alleinige Leitung erhielt.

Abb. 122. **Melkerin.** Frankenthal um 1765.

Feilner machte sich durch verschiedene technische Verbesserungen und Erfindungen um die Hebung der Fabrik sehr verdient. Aber die schlechten finanziellen Verhältnisse, unter denen die Fabrik von Anfang an zu leiden hatte, wurden nicht besser. Den Arbeitern wurde jahrelang der Lohn nicht ausgezahlt. Alle Mittel, diesen Mißständen abzuhelfen, die Veranstaltungen von Porzellanlotterien und Versteigerungen blieben ohne hinreichenden Erfolg. Der Einfall der Franzosen in den Rheingau brachte neue Verlegenheiten. Bei der Besetzung Frankenthals durch französische Truppen im Jahre 1795 wurde das Inventar der Fabrik an Peter van Reccum verkauft und die Fabrik an ihn verpachtet. Van Reccum verlegte seine Fabrik 1800 nach Grünstadt. Ein Plan, die alte kurfürstliche Manufaktur wieder aufleben zu lassen, fand bei dem Kurfürsten Max Joseph keinen Anklang. »Aus unserem Finanz-Grundsatz, daß Fabriken als Elemente des Nationalwohlstandes den freien Unternehmungen einzelner Privaten oder Gesellschaften zu überlassen, und nicht unter die eigenen am wenigsten ausschlüssenden oder begünstigten Anstalten der Regierung aufzunehmen seien, geht die Erklärung hervor, daß wir die ohnehin dermalen aufgelöste Frankenthaler Porzellain-Fabrique in keinem Falle

wieder zu errichten entschlossen sind«, lautet sein Erlaß vom 27. Mai 1800.

Die Porzellane der Hannongschen Fabrik in Frankenthal (1755—1762) tragen als Marke einen steigenden Löwen in Unterglasurblau; selten einen halben Rautenschild, ebenfalls in Unterglasurblau; daneben zeigen die frühesten Arbeiten die eingepreßten Buchstaben P. H. (Paul Hannong). Die mit dem blauen oder eingepreßten Monogramm J. H. (Joseph Hannong) versehenen Porzellane sind wohl in die Zeit von 1759 — 1762 zu setzen. Unter den mit dem Monogramm CT unter dem Kurhut bezeichneten Stücken erscheinen sehr häufig blaue Zahlen (71 bis 88), die als Jahreszahlen anzusehen sind. Das ergibt sich unter anderem daraus, daß die Arbeiten Melchiors, der von 1779 — 1793 in Frankenthal tätig war, stets nur achtziger Zahlen tragen. Ein selten vorkommendes vR in Blau ist auf van Reccum zu deuten. Die Masse des Frankenthaler Porzellans, zu der ebenfalls Passauer Erde genommen wurde, zeichnet sich durch einen weichen, milden Glanz aus, sie hat einen leicht gelblichen, milchfarbigen Ton.

Abb. 123. **Der Mai.** Frankenthal um 1765.

Die Plastik Frankenthals, die der Zahl der Modelle nach der Produktion der Meißener Manufaktur zunächst folgt, ist sowohl durch die reiche Mannigfaltigkeit der Darstellungen, die sämtliche damals beliebten Themata um-

fassen, sowie durch die zahlreichen, für die Fabrik tätigen Bildhauer von verschiedener Eigenart besonders anziehend. Sie wird auch in dieser Hinsicht unter den deutschen Manufakturen nur von Meißen übertroffen.

Schon unter den Hannong ist eine große Fülle vortrefflicher Figuren geschaffen worden. Die ältesten, Jäger u. a., sind zum Teil dieselben Modelle, die in Straßburg in Fayence ausgeführt worden sind. Typen aus dem Leben, Kavaliere und Damen, einige mit großen Reifröcken, Handwerker und Bauern in ihren Beschäftigungen, Kinder, die Großen in ihrem Treiben nachahmend, Liebespaare in

Abb. 124. **Afrika und Amerika.** Frankenthal um 1765.

Rokokolauben, Götter, Weltteile, Jahreszeiten u. a. sind die Gestalten, die sich die Bildhauer der Hannongschen Fabrik zum Vorwurf gewählt hatten. Es sind zumeist kräftige, gedrungene Figuren von ziemlich derbem Schlage mit rundlichen Köpfen, manche vorzüglich modelliert und lebensvoll aufgefaßt. Die Sockel sind mit purpur- oder goldgehöhten Rokokoschnörkeln ausgestattet. Die Bemalung der Figuren ist noch tastend und unsicher; anfangs werden Versuche mit kräftigen grünen, blauen, purpurnen Tönen gemacht, die aber nicht immer gelingen. Gern wird für die Musterung der Kostüme Gitterwerk genommen, auch einfarbige Blumenmuster kommen vor.

Zu den Porzellanen der Sammlung, die noch in dieser ersten Periode geschaffen wurden, gehört u. a. die Gruppe »Die Toilette der Venus«, bei der allerdings der durch eine kleine Vase ersetzte Amor, der der Venus den Spiegel vorhält, fehlt. Im Schloß zu Würzburg befindet sich dieselbe Gruppe mit einer großen Rokokolaube. Es scheint, daß ein Stich nach Albanis »Toilette der Venus« in der Galerie zu Madrid zur Schaffung dieser Gruppe Anregung

Abb. 125. **Meleager und Atalante.** Frankenthal 1778.

gegeben hat. Durch die Aufschrift »J. A. Hannong 1761« auf einer Biskuitfigur eines leierspielenden Mädchen im Bayerischen Nationalmuseum in München gibt sich Joseph Adam Hannong selbst als einer der Modelleure zu erkennen. Ihm gehört danach die Gruppe des musizierenden Paares (das Gehör) (Abb. 121) und des Liebespaares (das Gefühl) (im Schrank 451) an. Wir sehen hier dieselbe kräftige, fast derbe Körperbildung, dieselbe Bewegungsmechanik, dieselbe

Digitized by Google

Behandlung des glatt anliegenden Haares, dieselbe philiströse Wiedergabe des Kostüms, dieselbe ziemlich leblose, steifleinene Haltung der Figuren. Vom Geiste des Rokoko ist kaum noch ein Hauch zu spüren.

Alles, was diesen Gestalten fehlt, zierliche Anmut, ausdrucksvolle Bewegung, vollendete Modellierung und geistreiche Behandlung des Kostüms, besitzen die Figuren, die man dem hervorragendsten Bildhauer der kurfürstlichen Fabrik, Konrad Linck (1732—1802), zuschreiben kann. Er wurde schon 1766 nach Mannheim versetzt, jedoch unter der Bedingung, für Frankenthal weiter zu arbeiten. 1775 schickte er Zeichnungen zu Gruppen ein, woraus man ersieht, daß er seiner Verpflichtung nachgekommen ist. Die von ihm für den Park von Schwetzingen ausgeführten plastischen Arbeiten, z. B. die Giebelreliefs des Minervatempels, die Brunnenfiguren vor demselben, die Reliefs in der Perspektive, ferner die allerdings erst 1788 und 1790 errichteten Monumente auf der Heidelberger Brücke und andere größere statuarische Werke geben im Verein mit einer Porzellangruppe, die seinen Namen trägt, einen festen Anhalt zur Bestimmung seines Stiles, so daß sich eine große Anzahl von Gruppen und Figuren der Manufaktur auf ihn mit Sicherheit zurückführen lassen. Die mit »Linck« bezeichnete unbemalte allegorische Gruppe mit dem Porträtmedaillon Karl Theodors und seiner Gemahlin Maria Elisabeth Auguste, umgeben von Minerva, einer Muse und drei Putten, befindet sich im Germanischen Museum in Nürnberg. Ein vierzeiliges Chronogramm auf einem bemalten Exemplar der Gruppe im Musée de Cluny zu Paris enthält die Jahreszahl 1769.

Abb. 126. **Lautenspieler.** Frankenthal um 1770.

Zu den besten Arbeiten Lincks gehört eine Folge von zwölf Monaten, von denen vier sich im Besitz des Museums

befinden (Abb. 123). Sie zeigen die charakteristischen Merkmale seines Stiles: die schlanken, geschmeidigen Körper lassen deutlich den Muskel- und Knochenbau hervortreten, so daß ihre Oberfläche wie von leichtem Wellenspiel belebt erscheint. Die Haarmassen sind in einzelne kräftige Wulste gegliedert und lebendig bewegt. Die rundlichen Gewandfalten fließen in weichen Massen dahin und begleiten den Rhythmus der Glieder in wirkungsvollem Spiel. Zumeist ist der Mantel auf dem Rücken in einem großen Zuge schräg heruntergezogen und verdeckt einen Teil des Sockels. Die Haltung der Figuren ist pathetisch bewegt, manchmal gespreizt und eckig, aber immer reizvoll. Viele sind mit zierlichen Blumen ausgestattet. Von den Frankenthaler Figuren der Sammlung gehören noch die beiden »Afrika« und »Amerika« darstellenden Figuren mit Gefäßen (Abb. 124) dazu, sowie die Gruppe »Atalante und Meleager«, dessen Komposition durch einen Stich nach dem Gemälde von F. Lemoyne im Nationalmuseum zu Stockholm beeinflußt erscheint.

Abb. 127. **Knabe, Kinder mit einer Maske erschreckend.** Frankenthal um 1785.

Zur selben Zeit wie Linck arbeitete in Frankenthal ein Modelleur, der wahrscheinlich später nach Fulda übergetreten ist. Er bildete zierliche, graziöse Figürchen (ohne Sockel etwa 12 bis 13 cm hoch) mit kleinen, niedlichen Köpfchen auf hochgewölbtem, mit Moostupfen bedecktem Sockel, dessen Rand Rocaillen umgeben. Es sind galante Schäfer und Schäferinnen, Kavaliere mit ihren Damen, Jäger und Chinesen (Abb. 126).

Auch Johann Peter Melchiors Tätigkeit in Frankenthal (1779—1793) läßt sich durch eine größere Anzahl Figuren

und Gruppen belegen. Melchior zeigt sich auch hier als der liebenswürdige Schilderer und gemütvolle Beobachter des harmlosen Treibens der Kinderwelt. Die Gruppe: »ein Knabe zwei Kinder durch eine vorgehaltene Maske

Abb. 128. **Allegorie auf Karl Theodor und seine Gemahlin.** Frankenthal um 1780.

erschreckend« zeigt dieselben für ihn charakteristischen rundlichen und pausbäckigen, behaglichen Figürchen wie in Höchst. (Abb. 127). Eine der größten von Melchior in Frankenthal geschaffenen Gruppen stellt einen zerfallenen Turm dar, in dem ein Mädchen schläft, von zwei Jünglingen

Digitized by Google

belauscht. Sie gehörte zu den 113 Gruppen und Figuren, die zur Verzierung der Tafel nebst einem mit Vögeln bemalten Tafel- und Dessertservice zu 24 Gedecken 1785 dem Kardinal Antonelli in Rom vom Kurfürsten geschenkt wurde. Außerdem lassen sich noch zahlreiche andere Gruppen mit allegorischen Darstellungen (Elementen, Jahreszeiten), musizierenden Chinesen, Putten usw. als Arbeiten Melchiors nachweisen. Sie zeigen denselben mit Gras bewachsenen Felssockel wie seine Höchster Gruppen.

Das Museum besitzt außerdem noch einen kleinen als Pierrot gekleideten Knaben aus gebranntem Ton, der die eingekratzte Marke A. C. trägt. Dieselbe Marke zeigen

Abb. 129. **Tintenfaß.** Frankenthal um 1760.

zwei ruhende Frauengestalten aus Gips bezw. Terrakotta im Historischen Museum zu Frankfurt a. M. Sie ist wohl mit Recht auf Adam Clair gedeutet, der, 1763 zu Frankenthal geboren, offenbar Schüler von Melchior wurde; bei seiner Trauung 1788 war Melchior Trauzeuge. Er siedelte 1799 nach Nymphenburg über, wohin ihm Melchior schon vorausgegangen war. Die mit seinem Monogramm bezeichneten genannten Arbeiten zeigen ganz den Stil Melchiors. Vollbezeichnet hat er sich auf der Gruppe mit dem von Genien bekränzten Doppelporträt des Kurfürsten Karl Theodor und seiner Gemahlin; sie trägt nämlich unter dem Sockel die eingekratzte Inschrift: »Adam Cleer a Frankenthal« (Abb. 128). Das Porträtmedaillon Karl Theodors allein besitzt die Samm-

Digitized by Google

lung der Königlichen Porzellanmanufaktur, dasselbe zeigt ebenfalls auf der Rückseite die eingekratzten Buchstaben A. C. Es kann wohl kaum ein Zweifel sein, daß mit dieser Signatur auch die künstlerische Urheberschaft Adam Clairs bezeichnet ist. Scheinbar im Widerspruch mit dieser Annahme steht allerdings der Umstand, daß drei kleine Büsten von Linck, welche die Jahreszeiten darstellen, von denen zwei sich in der Sammlung des Konsul Behrens in Hamburg befinden, während die dritte auf dem Schloß zu Heidelberg aufbewahrt wird, den eingeritzten Namen »Clair« tragen. In diesem Falle bedeutet diese Bezeichnung nur den Former, der die betreffenden Stücke ausgeformt hat, ebenso wie der Name »Niebergall« auf einer ebenfalls von Linck modellierten Figur des Winters in der Sammlung Karl Bär in Mannheim. Clair wird eben zunächst als Former begonnen haben, um sich dann unter der Leitung Melchiors zum Modelleur auszubilden. Die Heidelberger Sammlung besitzt auch ein mit A. C. bezeichnetes Medaillon in Biskuit mit dem Porträt des Vizekanzlers von Geiger.

Abb. 130. **Leuchter.** Frankenthal um 1765.

Mehrere der Frankenthaler Modelleure nahmen ihre Zuflucht zu Stichen und kopierten dieselben wortgetreu. Benutzt ist der Stich von Joh. Hertel »Der Herbst« nach Jacopo Amiconi für eine Gruppe: ein Jüngling nach Weintrauben haschend, die ein Mädchen ihm entrissen, der Stich »La servante congédiée« von Balechou nach Jeaurat für die Gruppe einer Hausfrau, die ihre Magd entläßt (im Preisverzeichnis von 1777 mit 9 Gulden bewertet), der Stich von Laurent Cars und Claude Donat-Jardinier nach Greuze für eine Gruppe: eine Mutter mit Kindern, der Stich

»L'agréable leçon« von R. Gaillard nach Boucher für die Gruppe: Schäfer, einem Mädchen die Flöte lehrend, und für eine »Alceste« ein Stich von L. Desplaces nach A. Coypel. Die letztere ist im Preisverzeichnis von 1777 als zweitteuerste Gruppe mit 45 Gulden bewertet. Bei allen diesen Gruppen ist die Komposition der Figuren fast unverändert übernommen, nur das Beiwerk und der Hintergrund mußte porzellan- und skulpturgemäß ausgestaltet werden.

Auch in Frankenthal erscheinen die Rokokoformen in phantasievoller Verwendung zu Geräten und Geschirren verarbeitet, entweder in einer Gestaltung wie bei dem Schreibzeug (Abb. 129), bei dem die Form ganz in flüssig bewegte Rocaillen aufgelöst ist, oder wie bei dem Leuchter (Abb. 130), bei dem das Muschelwerk nur als ornamentaler Zierat die selbständige, mit feinen Profilen versehene Gerätform anmutig umspielt. Später tritt der Einfluß von Sèvres hervor, hier mehr wie in den anderen deutschen Manufakturen. So ist z. B. das Speiseservice mit der ausgezeichneten Vogelmalerei (Abb. 132) einem jetzt im Nationalmuseum zu München befindlichen Service fast genau nachgebildet, nur ist das Mosaik sowie die Vogelmalerei verändert.

Abb. 131. Tasse. Frankenthal um 1770.

Frankenthal besaß ausgezeichnete Maler, so den Bernhard Magnus, von dem die Sammlung des Heidelberger Schlosses Teile eines Frühstückservices mit sehr feinen Türkenschlachten in zierlichen, von Goldrocaillen gebildeten Kartuschen und die Sammlung Franks im Bethnal Green Museum in London eine ausgezeichnete Landschaft besitzt. Der Maler J. Osterspey war besonders tüchtig in ovidischen und Watteaufiguren. Bezeichnete Stücke seiner Hand besitzen die Kunstgewerbemuseen zu Frankfurt a. M. und Leipzig. Vielfach fallen die Frankenthaler Malereien durch ihre Größe auf, umfangreiche Bilder füllen den ganzen Boden der rautenförmigen Anbietplatten und der breiten vorderen Seite der dickbauchigen Kaffeekannen, deren

glatte Henkel in der Regel eine ohrförmige Gestaltung zeigen.

Abb. 132. **Eiskühler.** Frankenthal um 1770.

Auch in Frankenthal arbeitete man in den Formen des Zopfstiles. Die abgebildete Vase zeigt große Verwandtschaft mit den Marmorvasen im Schwetzinger Park. Das Service, zu dem die Tasse in der Abb. 133 gehört, zeichnet sich durch eine eigenartige Bildung der Kannen aus, die am Ausguß eine kräftig modellierte, bärtige Satyrmaske tragen.

Abb. 133. **Tasse.** Frankenthal um 1780.

Eine besondere Aufmerksamkeit wendete man den farbigen Fonds und der Goldmalerei zu. Als Erfindungen Feilners werden 1786 »eine schwarze Unterglasurfarbe, ein Königsblau, ein bleu céleste, ein mehrfarbiges Goldchangeant, die erhabene Vergoldung à quatre couleurs in Matt und Glanz und mit poliertem Licht und Schatten« erwähnt. Ein schönes Beispiel eines gold-

geäderten Lapis-lazuli-Grundes bietet die Tasse mit Tieren (Abb. 131). Der Dekor ist in Sèvres erfunden; ein derartig dekoriertes Service, das Ludwig XV. dem Könige von Dänemark bei dessen Besuch in Sèvres schenkte, be-

Abb. 134. Vase. Frankenthal 1784.

findet sich im Schloß Rosenborg in Kopenhagen. Unter dem »mehrfarbigen Goldchangeant« ist vielleicht ein selten vorkommender, lüsterartig schillernder, kupferfarbiger Grund zu verstehen. Auch Nachahmungen von Marmor, Holz, Stoffmustern kommen vor.

Digitized by Google

Ludwigsburg.

Als »ein notwendiges Attribut des Glanzes und der Würde« wurde im Jahre 1758 vom prachtliebenden Herzog Karl Eugen von Württemberg die in Ludwigsburg schon 1756 von dem Ingenieur Kapitän Häcker begründete Porzellanfabrik übernommen, ohne zu berücksichtigen, daß die Vorbedingungen für ein solches Unternehmen an jenem Orte so ungünstig wie nur möglich waren. Ludwigsburg lag in waldarmer Gegend, das Brennholz mußte von weither herangeschafft werden, kein Fluß, keine bedeutende Straße vermittelte den Verkehr mit der Außenwelt, nicht einmal der gewöhnliche Kapselton, geschweige die Porzellanerde war in der Nähe zu finden, das nötige Kaolin mußte von Haffnerzell bei Passau beschafft werden. Die Bereitung der Masse machte viele Schwierigkeiten. Wenigstens gelang nur selten die Herstellung einer guten weißen Masse, vielfach besitzt das Porzellan eine schmutzig graue Farbe von häßlichem Aussehen. 1759 wurde Joseph Jakob Ringler aus Wien, der schon in der Wiener und Nymphenburger Manufaktur tätig gewesen war, Direktor und leitete die Anstalt über 40 Jahre. Um die Kosten der

Abb. 135. **Tabulettkrämerin.**
Ludwigsburg um 1760.

Porzellanfabrikation zu decken, wurde daneben eine Fayencefabrik errichtet, deren Überschüsse der Porzellanmanufaktur zugute kamen.

Den höchsten Bestand an Arbeitern erreichte die Manufaktur 1766 mit 154 Angestellten. Der Aufschwung, den die Fabrik genommen, hängt mit der Verlegung der Residenz nach Ludwigsburg zusammen. Die stille Stadt wurde jetzt ein Schauplatz rauschender Feste, deren Prunk die Erzeugnisse

Abb. 136. **Schäferpaar.** Ludwigsburg um 1760.

der Porzellanfabrik erhöhen mußten. Als 1775 der Hof seinen Sitz wieder von Ludwigsburg zurückzog, ging auch die Fabrik allmählich wieder nieder, schon im folgenden Jahre betrug der Personalbestand nur noch 81 Arbeiter, und mit dem Tode des Herzogs, der im Jahre 1793 erfolgte, geriet die Manufaktur zusehends in Verfall. Durch Berufung französischer Arbeiter gelang es König Friedrich im zweiten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts noch ein kurzes Nachleben

hervorzurufen. Indessen diese künstliche Auffrischung war nicht von langer Dauer, 1824 wurde die Auflösung der Fabrik verfügt.

Während für eine große Anzahl der in Ludwigsburg geschaffenen Figuren und Gruppen, wie die kokette kleine Tabulettkrämerin (Abb. 135) und die süßliche Gruppe des Schäferpaares (Abb. 136) u. a., noch ganz im Boden der Rokokoplastik wurzelnde Arbeiten, sich ihre Urheber nicht mit Sicherheit feststellen lassen, läßt sich dagegen an einer großen Anzahl von Werken, denen ihr klassizistischer Anhauch ein besonderes Gepräge unter den deutschen Porzellanfiguren verleiht, der Name eines Bildhauers heften, der auch außerhalb des Kreises der Ludwigsburger Manufaktur bekannt geworden ist.

Abb. 137. **Fischerin.** Ludwigsburg um 1765.

Johann Christian Wilhelm Beyer wurde 1725 in Gotha als Sohn des dortigen Hofgärtners geboren, der später in württembergische Dienste trat. Der junge Beyer verdankte seine Ausbildung als Künstler der Gunst des Herzogs, der ihn zunächst nach Paris, dann nach Rom schickte. Er blieb von 1751—1759 in Italien. Hier hatte seit einigen Jahren die Ausgrabung der vom Vesuv verschütteten Städte begonnen, die die Welt wieder an die unvergängliche Schönheit der antiken Kunst erinnern sollten. Der Verkehr mit Winckelmann führte ihn in den Geist der griechischen Plastik ein. Wohl unter ihrem Einfluß wurde aus dem Maler ein Bildhauer. So kehrte er als einer der ersten Künstler, die der

neu erstandene Geist des klassischen Altertums berührt hatte, nach Deutschland zurück.

Am herzoglichen Hofe in Stuttgart nahm Beyer jetzt eine bedeutende Stelle ein. Er arbeitete mit am Schmuck des neuen Schlosses, richtete eine Akademie der Künste ein und entfaltete eine reiche Tätigkeit für die Ludwigsburger Porzellanfabrik, indem er ihr zahlreiche Modelle lieferte. 1767 verläßt' er Stuttgart und begibt sich nach Wien, wo er bald zum höchsten Ansehen emporstieg. Er errichtete dort ein großes Bildhaueratelier mit vielen Gehilfen und schmückte den schönen Park von Schönbrunn mit 40 Statuen. Als führende Persönlichkeit im Wiener Kunst-

Abb. 138. **Bacchantenpaar.** Ludwigsburg um 1765.

leben war er nach vielen Richtungen hin fördernd tätig, auch für die dortige Porzellanmanufaktur; 1806 starb er in Schönbrunn.

Da Beyer selbst in zwei von ihm herausgegebenen großen Abbildungswerken: »Österreichs Merkwürdigkeiten, Wien 1779« und »Die neue Muse, Wien 1784« einen Teil der Modelle seiner Porzellanfiguren, darunter auch die trauernde Artemisia, die sich über die Urne des Mausolos lehnt (Schrank 453) abgebildet hat, läßt sich sein Anteil an der Ludwigsburger Porzellanplastik leicht feststellen. Die Artemisia ist, wie auch noch andere Porzellanmodelle, für den Park von Schönbrunn in Marmor ausgeführt worden. Das Bewegungsmotiv der Figur, bei der beide Arme nach einer Seite geworfen sind, so daß ein Arm den Oberkörper

diagonal überschneidet, während der Kopf in entgegengesetzter Richtung wie die Arme, seitwärts, mit starker Neigung nach unten hin gerichtet ist, ist ein Lieblingsmotiv Beyers. Er wendet dasselbe, ohne daß z. B. die Senkung des Kopfes immer begründet ist, sowohl bei stehenden Figuren an, wie der Artemisia, Flora, Libertas, Veritas (Schrank 453), Abundantia, als auch bei sitzenden bzw. das Knie aufstützenden Figuren, wie der Fischerin (Abb. 137), der Bacchantin, die den Widder schlachtet, »Der Bacchantin mit einem Pantherweibchen« und mehreren Figuren der Musikanten. Auch aus der das Tamburin schlagenden Bacchantin klingt es noch heraus. Die starke Spannung des

Abb. 139. **Tintenfaß.** Ludwigsburg um 1760.

Körpers bei der Gruppe der sitzenden Figuren, bei denen Kopf und Knie sich wie die Enden eines angezogenen Bogens nähern, läßt diese Gestalten lebendiger und temperamentvoller erscheinen als manche der stehenden Figuren, so daß Pfeiffer geglaubt hat, die Musikanten einem anderen Künstler, dem Bildhauer Joseph Weinmüller, der für das Ottobeurer Benediktinerkloster Holzstatuen verfertigt hat, zuschreiben zu müssen. Abgesehen davon, daß die im Rhythmus der Bewegung und im Temperament der Spinettspielerin aufs nächste verwandte »Bacchantin mit dem Pantherweibchen« in den »Merkwürdigkeiten« abgebildet und in Schönbrunn in Marmor wiederholt ist, sprechen auch die Proportionen der langgliedrigen Körper und der antiki-

sierende Kopftypus für die engen Beziehungen der Musikanten zu den mythologischen Figuren Beyers. Es läßt sich freilich nicht leugnen, daß die Musikanten und eine Figur wie die Fischerin noch am wenigsten Berührung mit der Antike verraten, eher noch Beziehungen Beyers zu den Adams, die auch Dernjac annimmt, wahrscheinlich macht. Erst in den offenbar späteren Figuren, wie der Veritas, macht sich das antike Element, das bei den genannten Figuren kaum an die Oberfläche tritt, stärker geltend.

Die anmutige Gestalt der Fischerin gehört vielleicht zu dem großen Tafelaufsatz, der am Geburtstag des Herzogs im Jahre 1764 in dem in ein »palais enchanté« umgewandelten Hof des Ludwigsburger Schlosses aufgestellt war. In einem 17 Fuß langen, 11 Fuß breiten Bassin sah man Neptun auf seinem von vier Seepferden bespannten Wagen, Tritonen und Najaden, Grotten mit den gefesselten Winden; auf größeren Felsen erblickte man vier Flußgötter, auf kleineren Fischerkinder, Delphine und Tritonen. Die vier Flußgötter in der Staatssammlung vaterländischer Kunst- und Altertumsdenkmale in Stuttgart sind möglicherweise mit den Göttern des Tafelaufsatzes identisch. Auch die Bacchanten, die zum Teil paarweise zu schön komponierten Gruppen vereinigt sind, haben wohl ein Ganzes gebildet. Selbst Architekturstücke von 4—5 Fuß Höhe wurden aus Porzellan als Tafelzierate angefertigt. Bei der Geburtsfeier des Herzogs im Jahre 1763 wurden den anwesenden Damen porzellanene Blumensträuße überreicht.

Abb. 140. **Kaffeekanne.** Ludwigsburg um 1770.

Mehrere der Modelle kommen in einem dreifach verschiedenen Maßstabe vor, massenhaft haben sich noch winzig kleine Figürchen erhalten, z. B. im Zähringer Museum im Schloß zu Karlsruhe, wo sie kleine porzellanene Kaufläden bevölkern, auf denen die Waren aufgemalt sind.

Die Bemalung der Figuren ist entweder wie bei der Fischerin nur andeutend, leicht und duftig, oder wie bei der Bakchantengruppe (Abb. 138) mit reichlicher Verwendung von Fleischfarbe und anderen Tönen. Diese deckende Bemalung ist bei der nur selten gelungenen Masse die häufigere. Charakteristisch ist die Abfassung der Gewänder mit grünen Säumen.

Abb. 141. **Kaffeekanne.** Ludwigsburg um 1780.

Das Kupferstichkabinett in Stuttgart besitzt zahlreiche Entwürfe von Geschirren und Geräten zumeist aus den Jahren 1760 bis 1762, die in zierlichen Rokokoformen gehalten sind; sie stammen von der Hand des Obermalers Gottlieb Friedrich Riedel, der von 1743 — 1756 in Meißen gearbeitet hatte und später (1780? bis 1784) in Augsburg als Kupferstecher tätig war. Zwei Ludwigsburger Kannen mit Füßen stellen die Abb. 140 und 141 dar. Während die eine Form nur eine leichte Abwandlung der üblichen Kannenform ist, ist dagegen die andere eine sonst nicht vorkommende Gestaltung. Eine Besonderheit ist auch das den ganzen Grund deckende Reliefschuppenmuster, das wohl den Zweck haben sollte, Unreinlichkeiten der Masse zu verschleiern. Als virtuoser Blumenmaler zeigt sich auf einem Service in der Staatssammlung zu Stuttgart Friedrich Kirschner. Er malt große, in dichter Masse nebeneinander gesetzte Blumen mit großer Geschick-

lichkeit. Besondere Prunkstücke sind die in derselben Sammlung befindlichen Spiegel und Wandleuchter sowie die großen, mit plastischen Gehängen geschmückten Vasen im Karlsruher Schloß. Als Marke verwendete die Ludwigsburger Fabrik ein verschlungenes C (Carl) unter einem Herzogshut.

Nymphenburg.

Schon 1729 hatte sich ein wandernder Porzellanlaborant aus Dresden in München angeboten, Porzellan herzustellen, aber seine Bemühungen waren nicht von Erfolg begleitet. 1747 erneuerte Joseph Niedermayer den Versuch, die Porzellankunst in Bayern einzuführen, und gewann den Kurfürsten Max Joseph III. für sein Unternehmen. Im Hofgarten zu Neudegg wurde eine Porzellanfabrik errichtet, die indessen erst seit der Berufung des Arkanisten Joseph Ringler im Jahre 1754 einen größeren Aufschwung nahm. 1758 waren 30 Angestellte bei der Fabrik beschäftigt.

Abb. 142. **Dame mit Pilgerflasche.** Nymphenburg um 1765.

Die Verlegung der Manufaktur nach Nymphenburg im Jahre 1761 hatte eine bedeutende Erweiterung der Unternehmung zur Folge. 1765 hatte das Personal die Zahl von 300 Köpfen erreicht. Aber mit der gesteigerten Fabrikation hielt der Absatz nicht gleichen Schritt und die Anzahl der Arbeiter mußte wieder bedeutend eingeschränkt werden.

Digitized by Google

Solange Max Joseph III. noch lebte, wurde die Fabrik durch hohe Zuschüsse aus der kurfürstlichen Schatulle unterstützt. Sein Nachfolger indessen, Karl Theodor von der Pfalz, der 1777 den bayerischen Thron bestieg, kümmerte sich mehr um seine Manufaktur in Frankenthal.

Abb. 143. **Der Schläfer.** Nymphenburg um 1765.

Um die Wende des Jahrhunderts treffen dann mehrere Ereignisse zusammen, die der Nymphenburger Manufaktur wieder aufhelfen sollten. Die Frankenthaler ging ein und mehrere der tüchtigsten Kräfte, darunter Melchior, traten nach Nymphenburg über; das Fürstentum Passau kam mit seinen reichen Kaolinlagern in bayerischen Besitz, und als bei diesem Anlaß die Wiener Filialfabrik in Engelhardtszell

aufgelöst wurde, übersiedelten die Arbeiter ebenfalls nach Nymphenburg. Von seiten des bayerischen Fürstenhauses wird die nationale Manufaktur wieder begünstigt und gefördert, und obschon ihre Beibehaltung viele Opfer erforderte, betrachtete man sie doch als »eine Staatsangelegenheit, ein Attribut des Glanzes und eine Ehrensache des Hofes« und führte sie bis zum Jahre 1862 fort, wo sie in Privathände überging.

Als Marke verwendete man den eingepreßten Rautenschild, daneben auch das Pentagramm in Unterglasurblau, von merkwürdigen Zahlen und Zeichen umgeben. Diese Zeichen erscheinen auch ohne das Pentagramm in einer Linie nebeneinander.

Abb. 144. **Tasse.** Nymphenburg um 1765.

Modellmeister war in den ersten Jahren Franz Bastelli, »ein unbekannter italienischer Bildhauer«, nach seinem in der Mitte der sechziger Jahre erfolgten Tode trat Dominikus Auliczek an seine Stelle. Diesen hält der Katalog der Sammlung Georg Hirth für den geistreichen und temperamentvollen Modelleur, der jene entzückenden, von sprühendem Leben erfüllten Figuren der Damen und Kavaliere, der Liebespaare, der Gestalten der italienischen Komödie, Chinesen, Heilige, Liebesgötter u. a. geschaffen, die vielleicht das Beste sind, was die deutsche Plastik des 18. Jahrhunderts hervorgebracht hat. Die von Auliczek geschaffenen großen Statuen und Gruppen im Nymphenburger Park sollen diese Annahme beglaubigen, widerlegen sie aber im Gegenteil aufs schlagendste. Es gibt keinen krasseren Gegensatz als zwischen diesen in gemessener Ruhe dastehenden, muskulösen, breitschultrigen Gestalten und jenen von momentaner zuckender Bewegung erfaßten, überschlanken, feingliedrigen und nervösen Porzellanfiguren. Dort Schweigen, schwerblütige Ruhe und kalte Gemessenheit, hier jäher Aufschrei, plötzliche Wendung, kühne Bewegung, ein Sichneigen und Drehen, ein Haschen und Sträuben, und selbst die Ruhe als vorübereilender Augenblick gestaltet. Auch die Gewandbehandlung ist durchaus verschieden: von der

virtuosen, breit stilisierenden Modellierung des Kostüms der Porzellanfiguren, deren große glatten Flächen in scharfen Kanten aneinanderstoßen, ist nichts in dem kleinlichen, krausen Gefältel der Mäntel der Götterfiguren im Park von Nymphenburg zu entdecken. Es geht auch nicht an, diese Gegensätze damit zu bemänteln, daß man sagt: »der

Abb. 145. **Schüssel.** Nymphenburg um 1765.

kühle Hauch der antikisierenden Zeit«, dem sich Auliczek nicht habe entziehen können, liege über diesen. Auch in den späteren Werken Konrad Lincks (vgl. Seite 172), den 1781 und 1790 entstandenen Denkmälern auf der Heidelberger Brücke, zeigt sich eine kältere, frostigere Auffassung und leblosere Formsprache, als in seinen jüngeren Arbeiten; aber trotz der Unterschiede lassen sich doch unverkennbare

Berührungspunkte herausfinden, man gewahrt deutlich noch die Handschrift des Schöpfers der reizvollen Porzellanfiguren. Aus den Statuen des Nymphenburger Parks spricht aber ein ganz anderer Geist und ein durchaus verschiedener Formencharakter als aus den Porzellanfiguren. Will man unter den Arbeiten der Nymphenburger Manufaktur nach Modellen suchen, die auf Auliczek zurückgehen könnten, so findet man eher in dem im Nationalmuseum zu München und in der Staatssammlung zu Stuttgart vorhandenen Tafelaufsatze, der die Erde und das Wasser darstellt, Verwandtschaft mit den erwähnten Statuen, sowohl in der Formbehandlung wie im geistigen Ausdruck.

Abb. 146. **Leuchter.** Nymphenburg um 1780.

Es bleibt also wohl nur Franz Bastelli als Urheber jener Porzellanfiguren übrig; das rassige Temperament, das aus ihnen hervorbricht, würde auf Rechnung der italienischen Herkunft ihres Schöpfers zu setzen sein.

Auch Melchior, der von 1796—1825 in Nymphenburg tätig war, schuf dort in Biskuit Porträtbüsten von Napoleon usw. sowie allegorische Gruppen.

Die glasierten Porzellanfiguren der Nymphenburger Fabrik sind zumeist unbemalt, sie scheinen, ähnlich wie die Wiener, in diesem Zustande in den Handel gekommen zu sein.

Auch die Dekoration der Geschirre weist bei manchen Stücken eine solche Vollendung der Malerei und reizvolle Eigenart der Motive auf, wie bei keiner anderen Manufaktur. Ein besonders schönes Beispiel von feinster Malerei besitzt das Hamburgische Museum in einer Kaffeekanne, die mit den zierlichsten Goldrocaillen bemalt ist. Eine Kanne,

vielleicht von demselben Service, befindet sich in der Sammlung der Königlichen Porzellanmanufaktur, der ganze Körper ist von zierlichen Rocaillen übersponnen. Ein anmutiges Dekorationsmotiv zeigt auch die Tasse mit dem Springbrunnendekor (Abb. 144). Bei dem abgebildeten Teller

Abb. 147. **Schale.** Nymphenburg um 1770.

ist weniger die etwas schwerfällige Blumenmalerei als der feine Goldrand zu beachten. Später schuf man in den Formen des Klassizismus interessante neue Gefäß- und Gerättypen. Der kleine Leuchter ist ein bescheidenes Beispiel dieser Art.

Abb. 148. **Porzellan aus der Fabrik zu Fulda um 1770.**

Kleinere deutsche Fabriken.

Fulda. Hier begründete der Fürstbischof Heinrich von Bibra (1759—1788) in den sechziger Jahren eine Porzellanfabrik. Das »Journal für Fabrik, Manufaktur und Mode« von 1797 berichtet über sie: »Die Porzellanfabrik von Fulda ist eingegangen. Sie verdiente mehr wegen der Schönheit ihrer Waren als wegen des Handels bemerkt zu werden. Sie setzte nur 8000 Taler ab und wurde auf fürstliche Rechnung betrieben.« 1765—1766 war ein früher bei Wegely angestellter Arbeiter, Nicolaus Paul, Leiter der Fabrik.

Das kleine Rokokoschlößchen Wilhelmsthal bei Kassel enthält eine große Anzahl zierlichster Porzellanfiguren der Fuldaer Fabrik, Tänzer, Musikanten usw., die nebst den vereinzelt in den öffentlichen und privaten Sammlungen verstreuten Gruppen und Figuren hohe Achtung einflößen vor dem Können der Fuldaer Modelleure und dem Geschmak der Maler, die diese reizvollen Püppchen mit großer Liebe und Sorgfalt staffiert haben. Viele von den Figuren zeigen große Verwandtschaft mit jenen auf S. 173 erwähnten kleinen Figuren der Frankenthaler Fabrik (Abb. 126), so daß wohl derselbe Modelleur hier wie dort gearbeitet haben wird.

Digitized by Google

Die an Höchst erinnernden Kinderfiguren zeigen eine drollig zierliche, oft auch linkische Anmut, die über die vielfach mangelhafte Modellierung leicht hinwegtäuscht. Als Marken wird ein einfaches oder doppeltes F und ein gleichschenkeliges Kreuz in Unterglasurblau benutzt (Schrank 450).

Ansbach. Die 1759 in Ansbach begründete Fabrik wurde schon 1762 nach dem Schlosse Bruckberg verlegt, wo sie unter dem Markgrafen Karl Alexander einen

Abb. 149. **Milchkanne.** Ansbach um 1770.

ziemlichen Aufschwung nahm und besonders auf dem Gebiete der Geschirrfabrikation gute Leistungen hervorbrachte. Johann Friedrich Kändler, ein Vetter des Meißener Künstlers, leitete das Unternehmen. 1807 wurde die Fabrik verkauft.

Die abgebildete Kanne mit dem kleinen Köpfchen am Ausguß zeigt eine anscheinend hier erfundene Form, die Bemalung ahmt ein Stoffmuster nach. Die Anbietplatte

mit einem Mädchen, das sich die Füße im Bache wäscht, in einfarbiger Purpurmalerei, zeigt, daß Ansbach über gute Maler gebot (Schrank 452).

Volkstedt bei Rudolstadt. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wuchsen im Thüringer Walde, begünstigt durch den großen Holzreichtum und die zahlreichen verfügbaren Wasserkräfte, eine große Anzahl von Porzellanfabriken empor, die den Grund zu der großen Entwicklung gelegt, die die Porzellanindustrie in jener Gegend im 19. Jahrhundert genommen hat. Aber von allen diesen in Volkstedt, Kloster Veilsdorf, Gotha, Gera, Limbach, Wallendorf, Großbreitenbach, Ilmenau, Rauenstein, Blankenhain und Eisenberg errichteten Fabriken rangen sich nur die drei erstgenannten zu künstlerischen Leistungen empor.

Abb. 150. **Solitaire.** Volkstedt um 1770.

Die von Georg Heinrich Macheleid 1760 zuerst in Sitzendorf, seit 1762 in Volkstedt errichtete Fabrik hat eine größere Anzahl von Arbeiten, insbesondere feinere Malereien geliefert, die ihrer Leistungsfähigkeit das beste Zeugnis ausstellen. Wenn auch das große Speiseservice im Besitz des Fürsten von Schwarzburg-Rudolstadt mit »Neubrandenstein« und »deutschen« Blumen im Überschwall des Reliefornamentes künstlerisches Maßhalten vermissen läßt, so kommen doch die feinen Stücken des zierlichen Solitaire (Abb. 150), das das Monogramm der Prinzessin Maria Sybille von Schwarzburg-Rudolstadt trägt, den besten Erzeugnissen der großen Manufakturen nahe.

Beliebt sind einfarbige Malereien in Eisenrot und Purpur, da sie nicht das technische Können der Buntmalerei erfordern; sie sind vielfach, wie die beiden Köpfe auf der nach einem Berliner Modell angefertigten Anbietplatte und Tasse beweisen, meisterhaft ausgeführt (Abb. 151). Ein ebenfalls in Eisenrot bemaltes Frühstückservice des Hamburgischen Museums wiederholt Stiche von Chodowiecki; auch das Bild auf der Innenseite des Dosendeckels, das in einfarbiger Purpurmalerei ausgeführt ist, ist einem Stiche von Chodowiecki nachgebildet.

Als Marke führte man anfangs ein R., von 1766 bis in die achtziger Jahre gekreuzte Gabeln, in der Absicht, die

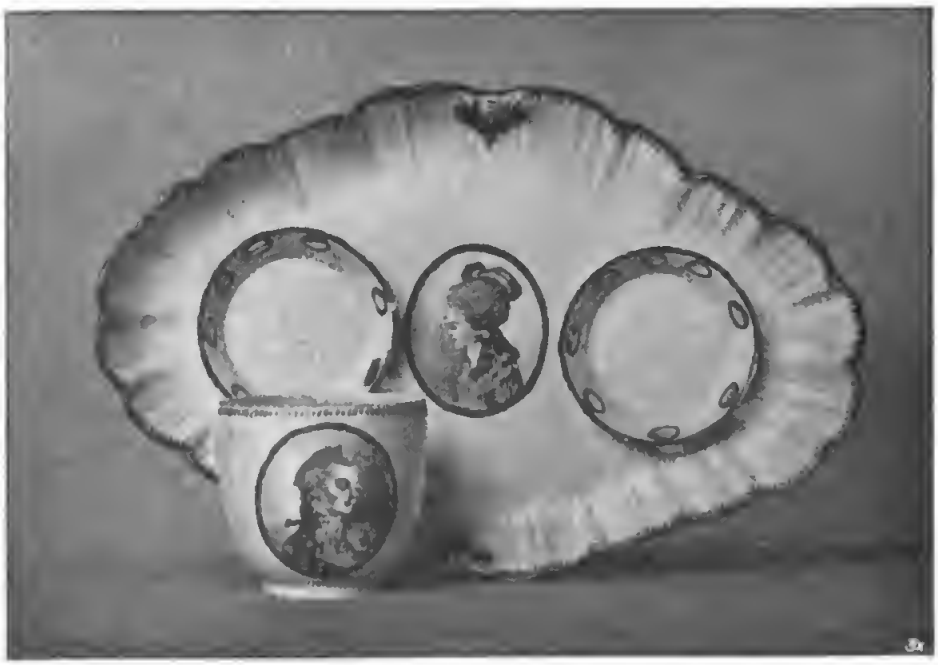


Abb. 151. **Anbietplatte mit Tasse.** Volkstedt um 1770.

Meißener Marke nachzuahmen. Als der Kurfürst von Sachsen dagegen Vorstellungen erhob, begnügte man sich mit einer Gabel.

Kloster Veilsdorf. Reizvolle Arbeiten, insbesondere fein abgestimmte bunte Malereien, lieferte auch die vom Prinzen Friedrich Wilhelm Eugen von Hildburghausen 1760 begründete, aber erst fünf Jahre später konzessionierte Fabrik zu Kloster Veilsdorf. Ihre Marke ist ein verschlungenes C.V. Sie ist in der Sammlung ebenso schwach vertreten wie die Fabrik zu

Gotha, der vielleicht die erste Stelle unter den thüringischen Manufakturen in Ansehung ihrer kunstreichen

Erzeugnisse zukommt. Sie wurde in den sechziger Jahren von dem Oberhofmeister Kammerpräsident Wilhelm von Rotberg ins Leben gerufen und führte ein R. bzw. Rg, entsprechend dem Namen ihres Begründers, seit 1805 das Wort »Gotha« als Marke. Gotha ist vielleicht die einzige Fabrik, die den Stil Ludwigs XVI. im Porzellan am edelsten und vornehmsten verkörpert hat. Mit schön gezeichneten Formen aus feiner Masse verbindet sich eine mit bestem Geschmack angewandte sparsame Ornamentik. Auch in den Formen des Empire schafft sie in Anlehnung an die Wiener Porzellankunst mannigfaltige Dekorationen.

Abb. 152. **Teil eines Teeservices.** Um 1730.

Hausmalereien.

Schon früh hatte man in Meißen über die »Pfuscher« zu klagen, d. h. über Maler, die außerhalb der Manufaktur auf eigene Faust weißes Porzellan dekorierten. Man kann sie Hausmaler nennen; die Franzosen sprechen von »chambrelans«. Ihre Tätigkeit fällt in die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts, später lohnte es sich bei den allerorts aufblühenden Porzellanfabriken nicht mehr. Sie benutzten unbemaltes Meißener oder Wiener Porzellan, stellenweise auch Chinesisches.

Der bekannteste unter ihnen ist Ignaz Bottengruber, der in Breslau lebte. Der abgebildete Teller trägt auf der Rückseite die eisenrote Aufschrift: »A. B. f. Wrat: 1728.«

Das reiche Laub- und Bandelwerk, in dem sich größere und kleinere Figuren, die den Winter darstellen sollen, bewegen, kehrt fast auf allen seinen Arbeiten wieder. Es wirkt ebenso wie die reiche, aber etwas trübe Farbgebung schwer. Wie hier und auf dem Gegenstück, das eine Allegorie auf den Herbst vorführt, deckt Bottengruber den ganzen Grund des Porzellans mit seiner Malerei. Aber während er bei den Tellern das organische Gefüge des Geschirrs nicht berücksichtigt, sondern vielmehr den Malgrund als ungegliederte Fläche behandelt, weiß er bei der höchst reizvoll dekorierten kleinen Flasche sich sehr geschickt der Form des Gefäßes anzupassen. Der Humpen mit Venus und Adonis in einer Laub- und Bandelwerkkartusche ist seinem Stil sehr verwandt, aber wohl nicht von seiner Hand, ebensowenig wie

die prächtigen Purpurmalereien auf dem Teeservice mit Zügen von Seewesen (Abb. 152, Schrank 430). Die Figuren sind sehr sicher und fein gezeichnet, während Bottengrubers Gestalten von derberem Schlage sind. Auch ist die punktierende Behandlung der Modellierung der Körper nicht seine Art. Auch Bottengruber benutzte Stiche, so auf einem Spülnapf der Sammlung des Ritter von Lanna in Prag einen Stich des Theodor de Bry, wie Pazaurek nachgewiesen hat.

Abb. 153. **Teller, bemalt von I. Bottengruber.** Breslau 1728.

Zu gleicher Zeit mit Bottengruber arbeiteten in Breslau noch zwei andere Hausmaler, Preußler und Karl Ferdinand von Wolfsburg.

Von Preußler erzählt der Breslauer Arzt Kundmann 1723, daß er auf Wiener Porzellan »nur Grau in Grau oder schwartze Gemählde gemacht« habe. Auf Grund dieser Bemerkung pflegt man Preußler eine große Anzahl Schwarzmalereien zuzuschreiben, die häufig mit etwas Gold gehöht sind (Abb. 154). Neben figürlichen Darstellungen

Abb. 154. **Geschirr, bemalt von Preußler.** Breslau um 1725.

benutzte er als Ornament fein gezeichnetes Laub- und Bandelwerkornament mit Vögeln (vgl. den Deckel der Teekanne). Dieselbe Art des Laubwerks und mäanderartig durchsteckten Bandelwerks zeigt auch die mit goldgehöhter Rotmalerei verzierte Tasse aus chinesischem Porzellan (Abb. 154 rechts). Auch der mit mythologischen Darstellungen in Schwarzmalerei bemalte Teller ist ebenfalls chinesisches Porzellan, das in China nur mit einem unterglasurblauen Rande versehen ist. Bei einem ähnlichen Teller im Besitz des Herrn Dr. von Dallwitz sind Stiche des Benoît Audran nach zwei Gemälden von Francesco Albani im Louvre kopiert worden.

Abb. 155. **Humpen, bemalt von K. F. v. Wolfsburg.** Breslau 1729.

Verwandte Schwarzmalereien finden sich auch auf schlesischen Gläsern und Fayencen.

Ein schönes bezeichnetes Stück von Karl Ferdinand von Wolfsburg besitzt das Museum in dem Humpen, auf dem in trübem, bräunlichem Eisenrot gemalte Satyrn und Mänaden nebst Kindern eine Pansherme bekränzen (Abb. 155). Wolfsburg scheint seine Tätigkeit noch durch mehrere Jahrzehnte fortgesetzt zu haben. Am 11. Mai 1736 berichtete der sächsische Gesandte in Berlin nach Dresden, daß dort ein

Abb. 156. **Teller, graviert von Busch.** Hildesheim 1754.

Wolfsburg aus Schlesien sich aufhalte und der Kronprinzessin eine von ihm »en emaille« gemalte Garnitur aus Meißener Porzellan überreicht habe. Die Porzellansammlung und das Kunstgewerbemuseum in Dresden besitzen zwei Teller mit dem Wappen des Johann Christian von Benada und breitem Bandelwerk in Gold, auf deren Rückseite sich die Aufschrift findet: »peint par Charles Ferdinand de Wolfsburg à Breslau l'an 1748«.

Früh suchten auch Augsburger Maler mit den Dekorateuren der Meißener Manufaktur zu wetteifern. Die Tasse, auf der einzelne Figuren in einer Landschaft, umgeben von

einer lockeren Kartusche in Eisenrot und Purpur, dargestellt sind, wird durch eine ähnliche Tasse in der Sammlung Franks im Bethnal Green Museum in London als Arbeit des Augsburgers J. A.W. (J. Auffmwerth?) gekennzeichnet. Andere, wie Metzsch und Jucht, nennen sich auf Porzellanen derselben Sammlung als Baireuther. Der auf kleine Plättchen von Porzellan und Fayence malende B. Calau (1771 u. 1773) arbeitete in Berlin.

Eine besondere Technik übte der Kanonikus Busch in Hildesheim. Er gravierte auf Gläser und Porzellane schwarz eingeriebene Bilder im Charakter von Radierungen, zumeist Viehstücke. Ein Flügelglas in der Glassammlung trägt die Zahl 1748 (Schrank 610). Der abgebildete Teller ist 1754 datiert. Die jüngste mir bekannte Arbeit, von 1774, ist eine Glasplatte mit einem Hirsch, der von Hunden verfolgt wird, in der Sammlung des Oberjustizrats von dem Busch in Hildesheim, die noch zahlreiche Arbeiten des Kanonikus enthält.

Französisches Porzellan.

Schon vor der Erfindung des Hartporzellans durch Böttger war es in Frankreich gelungen, eine dem chinesischen Porzellan ähnliche Masse herzustellen. Es war ein weiches Frittenporzellan, ein dem Glase verwandter Stoff, dem aber ganz das charakteristische Element aller Tonwaren, der plastische Ton oder ein Kaolin, fehlte.

Abb. 157. **Napf in Bronzefassung.** Chantilly Mitte 18. Jahrh.

Es scheint, daß das Verdienst, diese Masse erfunden zu haben, dem Fayencefabrikanten Louis Poterat in Rouen zukommt. Er erhielt 1673 das Privileg, Porzellan nach dem Muster des chinesischen und Fayence in der Art der Delfter Ware zu verfertigen. Nach seinem Tode im Jahre 1696 ist die Fabrik bald eingegangen. Eines der sehr seltenen Produkte Poterats besitzt die Dresdener Porzellansammlung: eine Butterdose mit Blaumalerei im Stil der Rouener Fayencen (style rayonnant). Sie trägt die Marke A. P.

Bald nachher errichtete (vor 1696) Pierre Chicanneau in St. Cloud eine Porzellanfabrik, die von seinen Kindern und Henri Trou, der seine Witwe heiratete, weiter fort-

geführt wurde. Der Herzog von Orleans schenkte ihr später seine besondere Gunst. 1777 wurden die Werke durch Feuer vernichtet. Man ahmte in der schönen milchigen Masse die »blancs de Chine« nach. Ein Stück dieser Art ist die in Bronze gefaßte Zuckerdose mit Mumezweigen und Lotosblättern (Abb. 157, Schrank 448). Die Bronze ist zum Teil vergoldet, zum Teil bemalt und mit bunten Porzellanblumen garniert, der Knauf hat die Gestalt eines Schmetterlings. Andere Geschirre zeigen in Blaumalerei ebenfalls den Dekor der Rouener Fayencen. Als Marke diente unter Ludwig XIV. eine Sonne, das Symbol des Sonnenkönigs. Später erscheinen die Buchstaben S. C. T. (St. Cloud, Trou).

Unter den anderen Weichporzellanfabriken, die noch in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts entstanden, in Lille, Mennecy, Villeroy, Chantilly u. a. O., verdient die letztere besondere Beachtung. Sie wurde nach zehnjährigen Bemühungen 1735 durch Ciquaire Cirou begründet und stand unter dem Patronate des Prinzen Louis Henry von Condé. Ihre Marke war ein Jagdhorn. Der Prinz besaß eine Sammlung von Imariporzellanen, deren Formen und Dekorationen von der Fabrik mit Erfolg nachgeahmt wurden. Sie bestand bis 1789.

Abb. 158. **Milchkanne, bemalt von Taillandier.** Sèvres um 1750.

Alle diese Unternehmungen wurden aber um die Mitte des Jahrhunderts von einer neuen Gründung überholt, die, von der Gunst des königlichen Hauses bestrahlt, sich zu glänzender, über die Grenzen Frankreichs reichender Bedeutung entwickeln sollte.

Zwei Brüder Dubois, die in St. Cloud, später in Chantilly gearbeitet, aber wegen schlechter Führung entlassen worden waren, hatten um 1740 auf eigene Faust sich mit der Bereitung von Porzellan beschäftigt und es verstanden, das Interesse des Bruders des Finanzministers, Orry de Fulvy, zu gewinnen. Er quartierte sie in dem Schloß Vincennes bei Paris ein und unterstützte sie mit reichen Geldmitteln. Als sie nach vierjähriger Arbeit noch nicht zum Ziel gelangt

waren und Orry de Fulvy schon das Unternehmen wieder aufgeben wollte, da bot sich ein intelligenter Arbeiter der Dubois, namens Gravant, an, die Versuche weiter fortzuführen. Diesem gelang es denn auch, mit Hinzuziehung von Arbeitern aus Chantilly, 1745 eine Masse zu finden, die in ihrer künstlerischen Zweckdienlichkeit die Masse der anderen französischen Fabriken übertraf. Es wurde nunmehr eine Aktiengesellschaft mit einem Fonds von 90000 Franks gegründet, der Ludwig XV. ein Privileg auf 30 Jahre ausstellte. Der Chemiker Hellot, Direktor der Akademie der Wissenschaften, wurde mit der Überwachung der technischen Arbeiten betraut, der Hofgoldschmied Duplessis wurde als Modellmeister zur Herstellung von Gefäßformen berufen. Der Emailmaler Mathieu wurde Inspektor der Maler, jedoch schon 1748 durch Jean-Jacques Bachelier ersetzt. Die Direktion erhielt Boileau. Schon 1749 gab es etwa 100 Angestellte.

Abb. 159. **Deckeltasse.** Sèvres 1757.

Die Fortschritte der neuen Fabrik waren bald so groß, daß man sich entschloß, 1753 das Unternehmen unter dem Titel »Manufacture royale de la porcelaine de France« auf eine breitere Grundlage zu stellen. Es wurde eine neue Aktiengesellschaft mit einem Kapital von 800000 Franks gebildet, an dem der König mit einem Viertel beteiligt war. Die Fabrik erhielt die weitgehendsten Privilegien: den anderen Manufakturen wurde verboten, ihre Porzellane in anderen Farben als in Blau oder in einfarbiger Malerei zu dekorieren. Sie durften weder Gold anwenden, noch auch Figuren und Blumen herstellen.

Auf Betreiben der Pompadour, die für das Unternehmen große Liebhaberei hatte, wurde die Fabrik nach Sèvres, zwischen Paris und Versailles, verlegt, und an Stelle eines alten Schlosses des Musikers Lully ein neues, aber wenig praktisches Gebäude, in dem für den König eine Reihe von Gemächern hergerichtet wurden, erbaut. In den folgenden

Jahren stieg der Absatz gewaltig. Förderlich für den Verbrauch von Porzellan war die auf Befehl des Königs zweimal vorgenommene Einschmelzung alten Silbergeräts, als dessen Ersatz das Porzellan dienen mußte. Auch zu Geschenken an fremde Souveräne verwandte man jetzt das Porzellan. Infolge von Differenzen zwischen den Aktionären und dem königlichen Kommissar löste sich die Gesellschaft 1759 auf und Ludwig XV. übernahm die Manufaktur auf eigene Rechnung.

Abb. 160. **Teller aus dem Service der Kaiserin Katharina.** Sèvres 1778.

Trotz der reichen künstlerischen Veredlung, deren das Weichporzellan fähig war, blieb immer doch der Wunsch wach, eine für praktische Zwecke geeignetere Masse, ein Hartporzellan, herstellen zu können. Verschiedentlich waren schon Anerbietungen an die Direktion von Leuten herangetreten, die sich anheischig machten, Hartporzellan zu fabrizieren; aber alle Versuche scheiterten an dem Umstand, daß man kein Kaolin besaß. Erst seit dem Jahre 1768, als man in der Gegend von St. Yriéix bei Limoges reichhaltige Kaolinlager entdeckte, begann allmählich die Herstellung von Hartporzellan in beschränktem Maße.

Digitized by Google

In den achtziger Jahren macht sich ein starker Rückgang der Fabrik bemerkbar, einesteils veranlaßt durch die Vorboten des drohenden Unwetters, das über Frankreich hereinbrechen sollte, andernteils durch die starke Konkurrenz

Abb. 161. **Vase.** Sèvres um 1760.

anderer Fabriken, nachdem die freiheitlichen Anschauungen allmählich die alten Privilegien der Manufaktur weggefegt hatten. Trotzdem wollte Ludwig XVI. ein Institut, das dem französischen Namen Glanz und Ehre gebracht hatte, nicht aufgeben, obschon man 1790 ihm vorschlug, die Fabrik zu verkaufen. Unter den größten Schwierigkeiten hielt sie

sich selbst durch die Schreckenszeit der Revolution hindurch, bis im Jahre 1800 durch die Berufung des Chemikers Alexander Brogniard, des Begründers der keramischen Wissenschaft, für die Fabrik eine neue Ära begann. Brogniard führte ausschließlich die Herstellung von Hartporzellan ein. Auch Napoleon schenkte dem wiederbelebten Unternehmen seine Gunst, er sah in ihren Erzeugnissen ein geeignetes Mittel zu seiner Verherrlichung und verschenkte sie in freigebiger Weise.

Auch die wechselnden politischen Ereignisse des 19. Jahrhunderts gingen an der Manufaktur nicht spurlos vorüber, vermochten jedoch nicht eine Unternehmung zu vernichten, die bis auf den heutigen Tag als nationales Kunstinstitut und Musteranstalt der Stolz Frankreichs geblieben ist.

Das französische Weichporzellan ist, wie erwähnt, kein keramisches Produkt im eigentlichen Sinne, da es keinen Ton enthält, sondern es wird nur wegen seiner äußeren Erscheinung zum Porzellan gerechnet. In seiner Zusammensetzung nähert es sich dem Glase. Seine Bereitung war überaus kompliziert. Der Hauptbestandteil der Masse bildete eine glasige Fritte, zu deren Herstellung Quarzsand von Fontainebleau, Salpeter, Kochsalz, Soda, Alaun und Gips oder Alabasterspähne verwendet wurden. Diese Bestandteile wurden gut gemischt und einem etwa fünfzigstündigen Feuer ausgesetzt, das sie in eine weiße Frittenmasse verwandelte. Diese wurde dann pulverisiert und im Verhältnis von 3 zu 1 mit kreide- oder gipshaltigem Mergel verbunden. Nachdem diese Masse noch einem langwierigen Knetprozeß unterworfen und durch Zusatz von grüner Seife bildsam gemacht worden, war sie zur Bearbeitung fertig. Die Glasur, die durch Besprengen auf das zu Biskuit gebrannte Stück in geringerer Hitze aufgebracht wurde, wurde ebenfalls sehr umständlich aus Quarzsand, Bleiglätte, Feuerstein, Soda und Pottasche hergestellt. Da die Masse im Brande stark erweichte und schwand, bedurfte man vieler Stützen. Auch bei der Anfertigung der Formen mußte diesem Umstande Rechnung getragen werden: sie waren zumeist ziemlich glatt und einfacher in der Silhouette als die Hartporzellane.

Den technischen Mängeln der pâte tendre, ihrer leichten Schmelzbarkeit, ihrer schwachen Widerstandsfähigkeit gegen Temperaturveränderungen, der geringen Härte der Glasur, die sich leicht ritzen läßt, stehen anderseits große künstlerische Vorzüge gegenüber. Die Farben sinken beim Brande in die leichtflüssige Glasur ein, so daß ähnlich wie bei den Unterglasurfarben des Hartporzellans der Spiegelglanz der Glasur über ihnen liegt und ihre Leuchtkraft erhöht. Die niedrige Brenntemperatur der Glasur gestattet ferner die Anwendung schönerer Fondfarben, als es das Hartporzellan erlaubt.

Die Weichporzellane waren mehr Luxus- als Gebrauchsgerät, schon wegen ihrer beträchtlichen Herstellungskosten standen sie schon damals sehr hoch im Preise. Die besten Stücke befinden sich in der Wallace Collection im Hertford House zu London, im Besitz des Königs von England und der Rothschild.

Als Marke dienten seit 1753 zwei verschlungene L, zumeist in Blau, in deren Mitte die Buchstaben des Alphabets in fortlaufender Reihenfolge, bis 1777 einfach, dann verdoppelt, gesetzt wurden. Seit 1793 tritt das Wort »Sèvres« nebst anderen Zeichen ein. Man pflegte auch die Zeichen der Maler und Vergolder unter die Marke zu setzen, die der Maler in der Regel in Blau, die der Vergolder in Gold.

In den ersten Jahren der tastenden Versuche mußten noch fremde, insbesondere Meißener Porzellane als Vorbilder dienen. Zu dieser Gruppe der von Meißener Modellen abhängigen Gefäße gehört der Riechtopf (Potpourri) mit aufgelegten plastischen Blumen und bunter Blumenmalerei. Plastische Blumen von feinster Ausbildung machten überhaupt in den ersten Jahren weitaus den größten Teil der Produktion, im Jahre 1749 sogar Fünfsechstel der gesamten Fabrikation aus. Die Marquise Pompadour soll eines Tages in ihrem Schlosse Bellevue ein ganzes Treibhaus parfümierter Porzellanblumen dem Könige vorgeführt haben, so daß dieser anfangs geglaubt hatte, lebende Blumen vor sich zu haben. Diese Blumen fanden mannigfache Anwendung: sie wurden entweder als Strauß in eine Vase gesteckt, wie bei der kostbaren, von Porzellangruppen begleiteten, in Goldbronze montierten Vase, die die Gemahlin des Dauphin, die sächsische Prinzessin Maria Josepha, ihrem Vater König August II. zum Geschenk gemacht hat, und die sich jetzt in der Dresdener Porzellansammlung befindet, oder sie wurde an naturfarben gestrichenen Bronzezweigen befestigt und zu Wand- und Kronleuchtern vereinigt (siehe Raum 50).

Ähnlich wie die Porzellanblumen zum Schmuck von Geräten verwandt wurden, so pflegte man, besonders in späterer Zeit, Porzellanplatten verschiedener Gestalt als Möbeleinlagen zu benutzen. Die schönsten Möbel dieser Art befinden sich in dem Jones Bequest im Viktoria- und Albert-Museum zu London.

Bald aber entwickelte sich in Sèvres ein selbständiger eigenartiger Stil, der alle die künstlerischen Vorzüge, die das Weichporzellan gegenüber dem Hartporzellan besitzt, voll auszunutzen verstand. Die geschmeidigen weichen Formen werden mit Vorliebe mit bunten Fonds bedeckt, unter denen der tiefe »Bleu de Roi« schon 1749 erfunden wurde; er wurde von den ausländischen Manufakturen später

vielfach nachgeahmt. In der Frühzeit ist der königsblaue Grund wolkig und durchsichtig; später wird er gleichmäßig im Ton und opak. Vielfach wird er von einem Netz von Goldlinien verschiedenartiger Musterung bedeckt. 1752 erfand Hellot ein schönes Türkisblau und 1757 Xhrouet jene reizende Rosenfarbe, die, lange Zeit fälschlich mit dem Namen der Dubarry bezeichnet, jetzt die Bezeichnung »rose Pompadour« trägt. Sie war schwierig herzustellen und daher selten. Das Königliche Schloß besitzt drei prachtvolle Vasen mit »rose Pompadour« aus den Jahren 1757 und 1763. Noch seltener ist ein kanariengelber Grund, während zwei grüne Töne häufiger vorkommen.

Wie in Meißen werden die Fonds zunächst so angewandt, daß sie die ganze Fläche des Gefäßes decken und nur einzelne mit Malerei verzierte weiße Felder freilassen. Häufiger und eine spezielle Erfindung von Sèvres ist die Verteilung der Fondfarben in Zonen, wie bei dem Teller aus dem Service der Kaiserin Katharina (Abb. 160), oder in breiten, geschweiften und vielfach verschlungenen Bändern, sowohl in einem wie mehreren Tönen nebeneinander (Abb. 158). Begrenzt werden die Flächen des den Grund deckenden Tones durch Goldornamente. Der erwähnte Teller gehört zu einem Service von 744 Stück, das 1788 abgeliefert wurde. Die Kaiserin weigerte sich, die Summe von 333317 Livres, die das Service kosten sollte, zu bezahlen. Bei einem Brande in Tsarskoe Selo wurde ein Teil des Geschirrs zerstoßen und zum Teil das Monogramm der Kaiserin abgeschliffen, wie bei der Teekanne im Besitz des Herrn Dr. F. Clemm in Berlin.

Die Kunst, das Gold auf dem Porzellan zu befestigen, hatte man für eine verhältnismäßig hohe Summe dem Benediktiner Hippolyte an der Abtei St. Martin des Champs abgekauft. Das Gold wurde ziemlich dick aufgetragen und die Zeichnung auf demselben mit einem Nagel eingeritzt. Erst seit dem Anfang des 19. Jahrhunderts bediente man sich zur »Radierung« des Goldes eines Achatstiftes.

Für die Bemalung der ausgesparten weißen Felder zog man Fächer- und Emailmaler heran. Blumen und Vögel sind die beliebtesten Motive, daneben Amoretten und Pastorale in der Art Bouchers, der sowohl für die Malerei wie die Plastik von Sèvres Entwürfe geliefert hat. Einige seiner für die Manufaktur geschaffenen, in Stichen vervielfältigten Vorlagen besitzt die Ornamentstichsammlung. Erst später nimmt die figürliche Malerei jeglicher Art überhand.

Trotz der glänzenden Farbenpracht, in der die so dekorierten Porzellane gekleidet sind, wirkt dieser Schmuck doch gegenüber der maßvollen Zier der deutschen Porzellane

schwerfällig und prunkend. Eine Ausnahme bilden die nur mit Gold oder in einer Farbe dekorierten Gefäße, bei denen ein Purpur oder Blau in Verbindung mit Gold ohne Fondfarben bevorzugt ist. Hier kommt auch die schöne milchige

Abb. 162. Vase. Sèvres um 1770.

Masse zur Geltung. Auch der später beliebte Dekor »œil de perdrix«, bei dem in leicht getöntem Grunde Punktkreise ausgespart sind, zeichnet sich durch gefällige Anmut aus.

Völlig unterdrückt wird die Masse vollends durch jene prunkhaften, von Parpette, dem Genfer Cotteau und dem

Vergolder Le Guay geübte Dekoration des Juwelenporzellans (»porcelaine à emaux«, »jewelled porcelain«), bei der die Technik des Email auf Gold auf das Porzellan übertragen ist. Sie erscheint stets in Verbindung mit einem tiefen gleichmäßigen königsblauen Grund. Die Ornamente wurden aus durchsichtigen und opaken Schmelzflüssen gebildet, die auf schraffierten Goldblättchen befestigt sind, und aus aufgekitteten, fein getriebenen und ziselierten Stückchen Goldblech.

Gegen Ende des Jahrhunderts läuft die Fabrikation von Sèvres in Form und Dekoration in denselben Strom ein, wie die der deutschen Manufakturen. Wenn vielleicht auch manche der gemeinsamen Elemente dieser Geschmacksrichtung in Sèvres entstanden sind, so hat doch die Manufaktur das eigenartige Gepräge verloren, das sie bis dahin ausgezeichnet hat.

Ebenso wie Sèvres in der Geschirrfabrikation zu einem selbständigen Stil gelangt ist, so auch in der figürlichen Plastik. Anfangs hatte man, wie in Meißen, die Figuren glasiert und auch Versuche gemacht, sie zu bemalen. Zu den sehr seltenen Beispielen dieser Art gehören die beiden weißen glasierten Gruppen neben der auf der Seite 210 erwähnten Blumenvase in der Dresdener Porzellansammlung. Dieselben haben ganz den Stil der Meißener Figuren und sind vielleicht unmittelbare Nachbildungen Meißener Modelle. Ein glasiertes und bemaltes Mädchen mit einem Vogelkorb im Arm befindet sich im keramischen Museum in Sèvres. Es scheint, daß insbesondere die Leichtflüssigkeit der Glasur, die eine scharfe Ausprägung der Einzelheiten verhinderte, bald von diesen Versuchen abbrachte, auf diesem Wege mit der Plastik Meißens zu wetteifern.

Schon 1749 hatte Bachelier die Herstellung von Biskuitfiguren in Vorschlag gebracht. Indessen, er fand kein Gehör. Erst zwei Jahre später kam sein Plan zur Ausführung, und es entstanden jetzt jene graziösen Gruppen und Figuren, die zum Teil in der vollendeten Modellierung, wenn auch nicht an keramischem Reiz, die deutschen Porzellanfiguren überflügeln. Die feine Masse, deren gelblicher, warmer Ton dem Marmor an Wirkung nahekommt, gestattet die schärfste Wiedergabe auch der kleinsten Zufälligkeiten.

Anfangs lieferte François Boucher Skizzen zu den Modellen. Es sind Kindergruppen, Schäferszenen, mythologische Figuren usw., in den ersten Jahren beherrschte er ganz die Plastik von Sèvres. Auch die abgebildete Gruppe »La Laterne magique« geht auf ihn zurück. 1757 wurde der gefeierte Falconet Vorsteher der Modelleure und schuf im Verein mit Pajou, Pigalle, Clodion, Caffiéri, Le Riche u. a.

zahlreiche Modelle. Vielfach wurden auch seine und anderer Bildhauer Marmorwerke einfach in Biskuit kopiert, so z. B. sein berühmtes Werk von 1763 »Pygmalion und Galathea«, dessen Biskuitnachbildung Herr Dr. Darmstädter besitzt. Falconet wurde 1766 von der Kaiserin Katharina nach Petersburg berufen um dort eine große Reiterstatue Peter des Großen anzufertigen. Nach seinem Fortgang wurde Bachelier, von 1774—1809 Boizot Leiter der Modellierabteilung.

Von den für Sèvres hergestellten Modellen sind besonders die Darstellungen berühmter Schauspieler sowie

Abb. 163. Gruppe nach Boucher, „La Laterne magique". Sèvres um 1750.

die Wiedergabe von Theaterszenen zu bemerken, z. B. von Schauspielen, die Marie Antoinette in ihrem Theater in Trianon aufführen ließ. Ebenso wie in Deutschland wurden auch hier eine größere Anzahl von Gruppen und Figuren zu einem geschlossenen Ganzen als Tafelaufsatz, »Surtout de table«, vereinigt. So gab es einen »Surtout de Bacchus«, »Surtout des chasses«, »Surtout du service olympique« u. a. 1808 machte Napoleon dem Kaiser von Rußland ein ägyptisches Service zum Geschenk, dessen Aufsatz Tempel, Obelisken usw. darstellten. Es kostete 44600 Franks.

Seit 1774 wurden jährlich zwei Statuetten berühmter Männer für den König verfertigt. Zwanzig dieser Bildnisse, die zumeist wenig gelungen sind, wurden dem Prinzen

Heinrich von Preußen bei seinen Besuchen in Paris 1784 und 1788/89 von Ludwig XVI. geschenkt und befinden sich noch jetzt im Königlichen Schloß zu Berlin.

Später ging man auch dazu über, die weißen Reliefs Wedgwoods auf blauem Grund nachzuahmen. Zwei von Boizot modellierte Medaillons dieser Art mit Venus und Amor besitzt die Sammlung.

Von den anderen in Frankreich gegen Ende des Jahrhunderts entstehenden Porzellanfabriken ist insbesondere die von Niederwiller zu erwähnen, die auch zahlreiche Figuren und Gruppen, zumeist in Biskuit, hervorgebracht hat. Unter den Pariser Manufakturen — im Jahre 1805 gab es in Paris schon 27 Porzellanfabriken — nahm insbesondere die von Guerhard und Dihl 1781 begründete »Manufacture du Duc d'Angoulême« eine hervorragende Stelle ein. Nach einer Mitteilung des »Journal für Fabrik, Manufaktur und Mode« von 1801 wurden hier Porzellangemälde von fast 1 m Breite hergestellt, ein Beweis für ihre große Leistungsfähigkeit. Auch andere Manufakturen erfreuten sich des Schutzes hoher Patrone und vermochten so schon verhältnismäßig früh die Alleinherrschaft von Sèvres zu brechen, so die 1778 in der Rue Thiroux angelegte »Fabrique de la Reine«, welche Marie Antoinette unter ihren Schutz nahm, und die »Manufacture du duc D'Orléans«, die 1783 am Pont-aux-Choux eingerichtet wurde. Die Sammlung besitzt einige der zumeist mit regelmäßig geordneten Streublümchen dekorierten Porzellane dieser Fabriken (Schrank 448).

Englisches Porzellan.

Auch das englische Porzellan, dessen Zusammensetzung in den einzelnen Fabriken verschieden war, ist ein Weichporzellan. Unter seinen Bestandteilen kommt der Knochenasche, die der Masse besondere Eigenschaften mitteilt, eine ziemliche Bedeutung zu, so daß man auch schlechthin von »Knochenporzellan« zu sprechen pflegt. Auch das Knochenporzellan wird ohne Glasur als Biskuit gar gebrannt und dann bei schwächerem Feuer in der Muffel mit der Glasur versehen. Es besitzt hohe Leichtigkeit und Durchscheinbarkeit, sowie wegen seiner niedrigen Brenntemperatur dieselbe reiche Dekorationsfähigkeit wie das französische Weichporzellan.

Wenn auch das englische Porzellan sich in seiner Heimat einer hohen Wertschätzung erfreut, so gebührt ihm doch innerhalb der Geschichte des Porzellans nur eine ziemlich untergeordnete Stellung. Die japanischen Imariporzellane, die Meißener Arbeiten und insbesondere die Produkte von Sèvres sind die unmittelbaren Vorbilder für die englischen Porzellanfabrikanten gewesen, über die sie nur selten durch selbständige Leistungen hinauskamen. Die englische Porzellankunst ist im 18. Jahrhundert nur der empfangende, nie der gebende Teil gewesen. Die Formen erinnern vielfach an die unklaren Pseudorokokoformen, wie sie in der Mitte des 19. Jahrhunderts in Deutschland üblich waren. Die Plastik, bei der die glasierten und bemalten Figuren vorherrschen, ist zumeist weichlich und süßlich, Mängel, die zum Teil in der Natur des Weichporzellans begründet sind. Wenn man sie sieht, versteht man es leicht, daß Sèvres überhaupt auf die glasierte Porzellanplastik verzichtet hat. Glänzend sind allerdings zum Teil die Farben, von einer Schönheit und Leuchtkraft, wie sie selten anderswo hervortritt; auch die Malerei erreicht häufig den höchsten Grad der Feinheit und Vollendung.

Digitized by Google

An künstlerischer Bedeutung überragt alle anderen englischen Porzellanmanufakturen die Fabrik zu Worcester, die 1751 von dem Arzt Dr. John Wall und dem Apotheker William Davis begründet wurde. Die Erzeugnisse der Fabrik zeichnen sich durch einige wundervolle farbigen Glasuren aus, die an Schönheit mit den bunten Fonds von Sèvres wetteifern. Der königsblaue Grund ist häufig schuppenartig gemustert oder netzartig getupft. In den leeren Feldern, die von den zierlichsten Goldrocaillen eingerahmt sind, sind mit Vorliebe Phantasievögel in leuchtenden bunten Farben dargestellt.

Abb. 164. Vase. Chelsea um 1770.

Ungefähr um dieselbe Zeit beginnen auch die Anfänge der Porzellanfabrikation in Chelsea, dessen kleine, in Form von Figuren und Gruppen gestalteten Riechfläschchen zu den am meisten geschätzten Artikeln des Kunstmarkts gehören. Die Fabrik ist in der Sammlung noch verhältnismäßig am besten vertreten. Die Schüssel, deren Rand goldene Schmetterlinge auf kleinen königsblauen Feldern zeigt, stammt aus einem Service, das vom König von England dem Herzog von Mecklenburg geschenkt wurde. Ein besonders stattliches Stück ist die Pastetenbüchse in Gestalt einer Henne, die unter einem Glassturz neben dem Schrank 448 steht. Ein paar mit Purpurfonds geschmückte kleine Vasen zeigen auf dunkelbraunem Grunde männliche und weibliche Porträts in Grisaillemalerei (Abb. 164). Die Form der Vasen lehnt sich an ein Sèvresmodell an.

Im Jahre 1770 vereinigte der Porzellanfabrikant William Duesbury die Fabrik von Chelsea mit seiner in Derby gelegenen Manufaktur; einige Jahre später verschmolz er auch die Bestände der Porzellanfabrik Bow damit zu einem umfangreichen Unternehmen.

Der bedeutendste englische Keramiker Josiah Wedgwood tritt in der Geschichte der Porzellanfabrikation nicht hervor.

Italienisches und spanisches Porzellan.

Der Emailmaler Hunger, der bei der Begründung der Wiener Manufaktur eine Rolle gespielt hatte (Seite 106), hat das Verdienst, die Herstellung des Porzellans auf italienischem Boden eingeführt zu haben. 1720 geht er auf Veranlassung des venetianischen Gesandten in Wien nach Venedig und fabriziert dort bis zum Jahr 1725 Porzellan, und zwar Hartporzellan aus Schnorrscher Erde. Als das Kaolin ausblieb, kehrt er wieder nach Deutschland zurück.

Abb. 165. **Vase.** Venedig Mitte 18. Jahrh.

Später besaß ein gewisser Geminiano Cozzi eine Porzellanfabrik in Venedig, in der die abgebildete Vase hergestellt sein wird. Die Farben sind schwer und trübe, das Eisenrot hat einen dunklen, unreinen Ton.

Während die von Marchese Carlo Ginori in Doccia bei Florenz 1735 errichtete Porzellanfabrik nur bescheidenen Umfang gehabt, entstand eine Manufaktur von ganz außer-

ordentlicher Leistungsfähigkeit in Capo di monte bei Neapel.

Karl II., der König beider Sizilien, der dem spanischen Zweige der Bourbonen angehörte, hatte sich 1738 mit der sächsischen Prinzessin Maria Amalia Walpurga vermählt. Diese nahen Beziehungen zu Meißen gaben offenbar den Anstoß zur Errichtung der Fabrik, die im Park von Capo di monte angelegt wurde. Als Karl dann 1759 nach dem Tode seines Bruders auf den spanischen Königsthron berufen wurde, verlegte er das ganze Unternehmen nach Buen Retiro, einem Lustschlosse bei Madrid. Ein großer Teil der Arbeiter, darunter die Modelleure Giuseppe Gricci und Cayetano Schepers, siedelten nebst ihren Gerätschaften usw. nach Spanien über und arbeiteten dort in demselben monumentalen Stile weiter, wie in Capo di monte. Im Jahre 1812 ging die Fabrik ein.

Abb. 166. **Venus und Amor.** Buen Retiro um 1760.

In Anbetracht, daß in Capo di monte wie in Buen Retiro Weichporzellan verarbeitet wurde, sind die technischen Leistungen wegen des ungewöhnlichen Maßstabes der Porzellanwerke ganz erstaunlich. Es wurden nicht nur zur Ausstattung der Königlichen Schlösser Porzellanfiguren von außerordentlicher Größe angefertigt, sondern es wurden sogar ganze Zimmerdekorationen an Stelle der Vertäfelungen aus Porzellan hergestellt, was bis dahin keine Fabrik versucht hatte.

Für das Schloß in Portici wurden Wanddekorationen mit Rundfeldern angefertigt, in denen chinesische Figuren, Tiere, Musikinstrumente u. a. dargestellt waren. Sie sind seit 1865 im Schlosse Capo di monte aufgestellt. Ein mit Porzellanplatten bekleidetes Zimmer, ebenfalls mit Chinoiserien, wurde 1763 von Giuseppe Gricci für das Schloß zu Aranjuez fertig gestellt. Ein drittes Gemach mit Porzellanvertäfelung, bei dem sogar die Decke mit Porzellanfliesen ausgelegt ist, befindet sich im Schlosse zu Madrid.

Aber auch die Arbeiten kleineren Maßstabes, die in Capo di monte geschaffen wurden, zeichnen sich durch charaktervolle Eigenart aus. Den allerdings in außeritalienischen Sammlungen sehr seltenen Figuren ist feuriges Temperament, lebendige, flotte Modellierung und glänzende Bemalung eigen. Bezeichnend ist die Bemalung der nackten Körperteile mit nebeneinandergesetzten eisenroten Pünktchen. Vier schöne Leuchter, die Jahreszeiten darstellend, besitzt das Österreichische Museum für Kunst und Industrie. Als Träger von Schalen, Salzfässern usw. werden gern Tritonen und Najaden verwandt. Die Kaffeeservice sind häufig mit feinen, bemalten Reliefs bedeckt. Später kamen auch Arbeiten in der Art Wedgwoods vor. (Siehe die Medaillons an Wand 442.)

Im Jahre 1771 richtete Ferdinand IV., der Sohn Karls III. eine neue Fabrik in Neapel ein, deren Erzeugnisse stark unter dem Einfluß der antiken Kunstwerke standen, die damals bei der Ausgrabung der Vesuvstädte bloßgelegt wurden. Vielfach berühren sie sich auch, wie die tiefe Schale im Schrank 449, mit den Arbeiten der Wiener Manufaktur. Um seinem Vater das Können seiner Fabrik zu zeigen, ließ der König 1782 ein großes Service herstellen, für das die Bronzen und Gemälde des Museums in Herculanum als Vorbilder dienen mußten. Der Dessertaufsatz stellte in Biskuitfiguren dar, wie Karl III. den von seiner Familie umgebenen Sohn zur Fortsetzung der Ausgrabungen in Herculanum aneiferte, ferner Büsten nach Antiken und eine Eberjagd. Der aus Wien geholte Modellmeister Filippo Tagliolini modellierte für diesen Zweck die königliche Familie. Bei einem zweiten Service von 180 nach antiken Vasen gebildeten Stücken, das 1787 für Georg III. von England gefertigt wurde, waren in Biskuit Gladiatorenkämpfe unter dem Vorsitz Tarchons, des Königs der Etrusker, dargestellt. Von beiden Servicen haben sich ausführliche, in der Bibliothek des Museums vorhandene Beschreibungen erhalten. 1821 wurde die Fabrik aufgelöst.

Literatur.

J. Brinckmann, Das Hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe. Leipzig 1894.

Georges Vogt, La porcelaine. Paris.

G. E. Pazaurek, Keramik. Reichenberg 1905.

A. Brüning, Schauessen und Porzellanplastik, Kunst und Kunsthandwerk. Wien 1904, S. 130 ff.

—, Kupferstiche als Vorbilder für Porzellan. Kunst und Kunsthandwerk. Wien 1905, S. 24 ff.

Stanislas Julien, Histoire et fabrication de la porcelaine chinoise. Paris 1856.

A. W. Franks, Catalogue of a collection of oriental porcelain and pottery. London 1878.

O. du Sartel, La porcelaine de Chine. Paris 1881.

Alfred E. Hippisley, A Catalogue of the Hippisley collection of chinese porcelains: with a sketch of the History of ceramic art in China. Report of the Smithsonian Institution at Washington for 1888.

Ernest Grandidier, La céramique chinoise. Paris 1894.

S. W. Bushell, Oriental ceramic art. Collection of W. T. Walters. New York 1899.

Cosmo Monkhouse, A history and description of Chinese porcelain. London 1901.

W. G. Gulland, Chinese porcelain. London, I. Band 1898, II. Band 1902.

Friedrich Hirth, Ancient porcelain: A study in chinese mediaeval industry and trade. Leipzig 1888.

—, Chinesische Studien, I. Band. München 1890, S. 44. Die chinesische Porzellanindustrie im Mittelalter.

A. B. Meyer, Lung-ch'üan-yao oder altes Seladon-Porzellan. Berlin 1889.

Herbert A. Giles, An introduction to the history of Chinese pictorial art. Shanghai 1905.

Audsley and J. Bowes, Keramic art of Japan. Liverpool 1875.

A. W. Franks, Japanese Pottery. London 1880.

J. Bowes, Japanese pottery. Liverpool 1890.

Ouéda Tokounosouké, La céramique japonaise. Paris 1895.

A. W. Franks, Catalogue of a collection of continental porcelain. London 1896.

Collection Georg Hirth, I. Abteilung: Deutsch-Tanagra. München 1898.

A. Brüning in Verbindung mit W. Behncke, M. Creutz und G. Swarzenski. Europäisches Porzellan des 18. Jahrhunderts. Katalog der vom 15. Februar bis 30. April 1904 im Lichthof des Königl. Kunstgewerbe-Museums zu Berlin ausgestellten Porzellane. Berlin 1904.

Davillier, Les origines de la porcelaine en Europe. Paris 1882. (Mediciporzellan.)

K. Berling, Das Meißner Porzellan und seine Geschichte. Leipzig 1900.

V. Böhmert, Urkundliche Geschichte und Statistik der Meißner Porzellanmanufaktur von 1710—1880. Zeitschrift des Königl. Sächsischen Statistischen Bureaus. 1880.

C. A. Engelhardt, J. F. Böttger. Leipzig 1837.

W. v. Seidlitz, Die Meißner Porzellanmanufaktur unter Böttger. Neues Archiv für Sächsische Geschichte und Altertumskunde, Bd. IX.

—, Die frühesten Nachahmungen des Meißner Porzellans. Die Fabriken in Plaue, Wien und Venedig. Neues Archiv für Sächsische Geschichte und Altertumskunde, Bd. X.

J. K. Sybel, Von der Porzellanmanufaktur zu Plaue an der Havel. Neue Berlinische Monatschrift. Herausgegeben von Biester. Berlin 1811.

Ernst Zimmermann, Die Inkunabeln des Meißner Porzellans. Jahrbuch der Königl. Preußischen Kunstsammlungen. Berlin 1904.

—, Das Porzellanzimmer im Königl. Schloß zu Dresden. Dresdener Jahrbuch 1905.

—, Chinesisches und Böttger-Steinzeug, Versuch einer Trennung. Keramische Monatshefte 1904.

J. L. Sponsel, Kabinettstücke der Meißner Porzellanmanufaktur von Johann Joachim Kändler. Leipzig 1900.

J. v. Falke, Die k. k. Wiener Porzellanfabrik. Wien 1887.

G. E. Pazaurek, Altwiener Porzellan. Kunstgewerbeblatt N. F. XV, 1904, S. 81 ff.

W. Braun, Katalog der Ausstellung Altwiener Porzellan in Troppau.

—, Altwiener Porzellan von 1718—1744 und die Altwiener Porzellanplastik auf der Ausstellung im K. K. Österreichischen Museum. Kunst und Kunsthandwerk 1904, S. 202 ff.

J. Folnesics, Die Ausstellung von Altwiener Porzellan in Troppau. Kunst und Kunsthandwerk 1903, S. 445 ff.

—, Altwiener Porzellan von 1744—1863 auf der Ausstellung im K. K. Österreichischen Museum. Kunst und Kunsthandwerk 1904, S. 267 ff.

Ausstellung von Altwiener Porzellan März bis Mai 1904. Katalog und Einleitung. Einleitung von J. Folnesics. Wien 1904.

W. Stieda, Zur Geschichte der Porzellanfabrikation in der Mark Brandenburg. 1. Die Porzellanfabrik zu Plauc a. d. Havel. 2. Die Glasporzellanhütte der Gebrüder Schackert. Forschungen zur Brandenburgischen und Preußischen Geschichte. Berlin 1904, S. 69 ff.

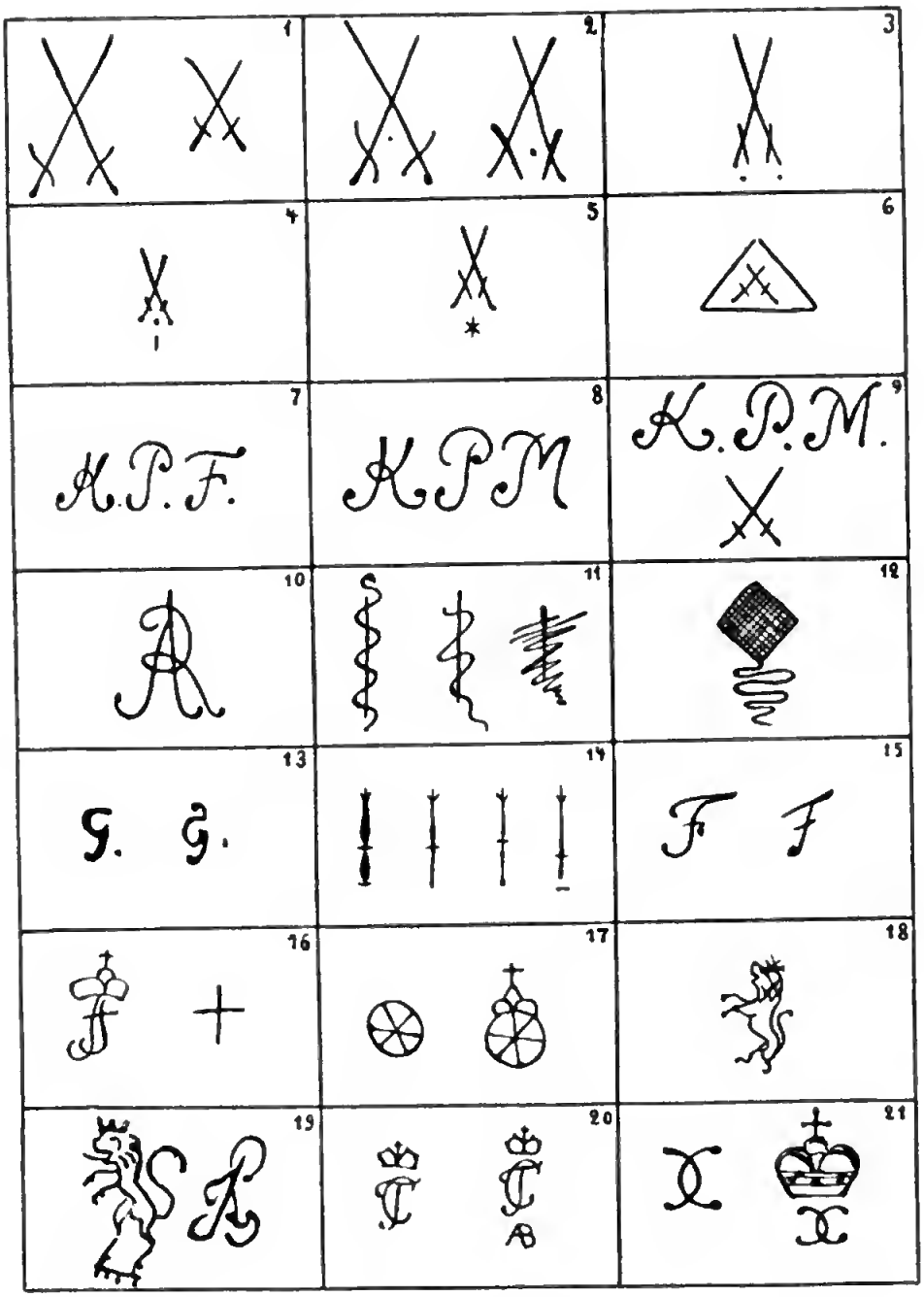
—, Die Anfänge der Porzellanfabrikation auf dem Thüringerwalde. Jena 1902.

E. Wintzer, Die Wegelysche Porzellanfabrik in Berlin. Schriften des Vereins für die Geschichte Berlins. Berlin 1898, S. 1 ff.

Kolbe, Geschichte der Königl. Porzellanmanufaktur zu Berlin. Berlin 1863.

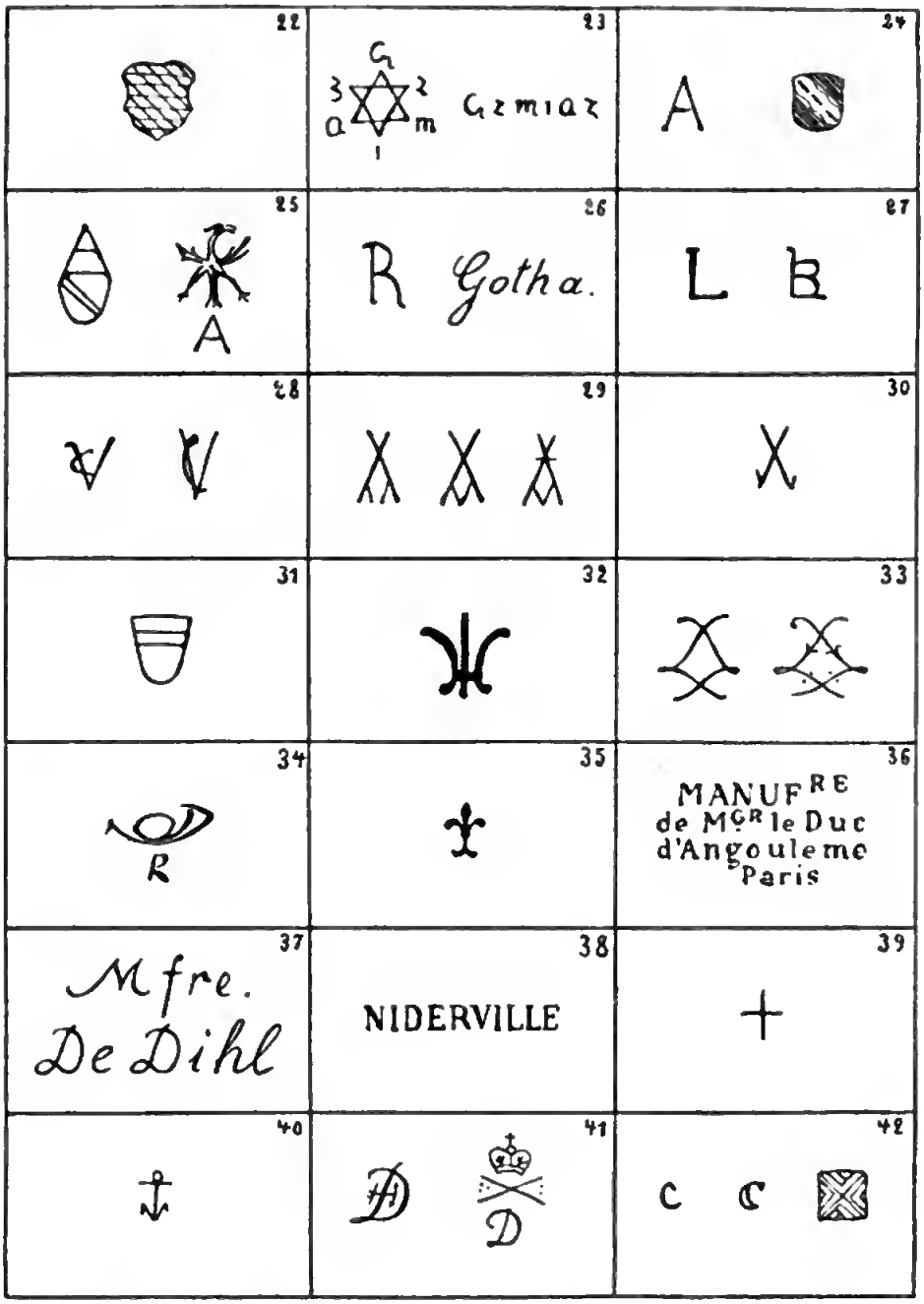
K. Lüders, Das Berliner Porzellan. Jahrbuch der Königl. Preußischen Kunstsammlungen 1893, S. 1 ff.
P. Seidel, Friedrich der Große und seine Porzellanmanufaktur. Hohenzollern-Jahrbuch 1902, S. 175 ff.
H. Stegmann, Die Fürstlich Braunschweigische Porzellanfabrik zu Fürstenberg. Braunschweig 1893.
E. Zais, Die Kurmainzische Porzellanmanufaktur zu Höchst. Mainz 1887.
B. Pfeiffer, Die Ludwigsburger Porzellanfabrik. Württembergische Vierteljahrshefte für Landesgeschichte 1892, S. 241 ff.
—, Ludwigsburger Porzellan. Mitteilungen des Württembergischen Kunstgewerbevereins. Stuttgart 1892/93, S. 239 ff.
P. J. Krell, Die ehemalige Porzellanfabrik zu Ludwigsburg und ihre Erzeugnisse. Teirichs „Blätter für Kunstgewerbe" 1875, S. 53 ff.
E. Zais, Die Frankenthaler Porzellanfabrik. Zeitschrift des bayerischen Kunstgewerbevereins zu München 1894, S. 101 ff.
—, Frankenthaler Porzellan in Aachen. Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins 1894, S. 12 ff.
Joh. Kraus, Die Marken der Porzellanfabrik in Frankenthal.
Schwarz, Zur Geschichte der Porzellanfabrik Frankenthal. Mitteilungen des historischen Vereins der Pfalz 1884, S. 71 ff.
Heuser, Frankenthaler Gruppen und Figuren. Speier 1899.
—, Frankenthaler Porzellan. Katalog der vom Mannheimer Altertumsverein 1899 veranstalteten Ausstellung.
E. Garnier, La porcelaine tendre de Sèvres. Paris.
E. S. Auscher, A history and description of french porcelain. London 1905.
R. Stettiner, Die Porzellanmanufaktur zu Vincennes und Sèvres. Jahrbuch der Königl. Preußischen Kunstsammlung. Berlin 1893.
Ujfalvy-Bourdon, Les biscuits de porcelaine. Paris 1893.
Troude, Choix des modèles de Sèvres.
Havard et Vachon, La manufacture nationale de Sèvres.
M. L. Solon, A brief history of old English porcelain. London 1903.
D. Manuel Perez-Villamil, Artes è industrias del Buen Retiro. Madrid 1904.

Markentafel I.



1—12 Meißen. 13, 14 Berlin. 15 Fürstenberg. 16 Fulda. 17 Höchst.
18—20 Frankenthal. 21 Ludwigsburg.

Markentafel II.



22, 23 Nymphenburg. 24, 25 Ansbach-Bruckberg. 26 Gotha. 27 Limbach. 28 Kloster Veilsdorf. 29 Volkstedt b. Rudolstadt. 30 Wallendorf. 31 Wien. 32 Capo di monte. 33 Vincennes-Sèvres. 34 Chantilly. 35 St. Cloud. 36, 37 Man. de Duc d'Angoulême. 38 Niderwiller. 39 Bow. 40 Chelsea. 41 Derby. 42 Worcester.

Register.

Acier 90.
Adam, François Gaspard 143.
Adam, Lambert Sigisbert 144.
Albani, Francesco 78, 95, 171, 201.
Amiconi, Jacopo 176.
Anguier, Michel 159.
Ansbach 195 f.
Antikzierat 130 f., 133.
Antonio von San Simeone 41.
Arita 35.
Audran, Benoît 201.
Aue 54.
Auffmwerth, J. 203.
Augsburg 202 f.
August der Starke 44 f.
Auliczek, Dominikus 190, 192.
Aveline 97.

Bachelier, Jean Jacques 206, 213.
Baireuth 51 f., 203.
Balechou 101, 176.
Basan 136.
Basdorf 116.
Bastelli, Franz 190 f.
Beidersee 127.
Belville 29.
Benckgraff, Johann 117, 153, 161.
Bergdoll, Adam 168.
Berger, Georg 8, 24.
Beyer, Joh. Christ. Wilh. 113, 182 f.
Bibra, Heinrich von, Fürstbischof von Fulda, 194.
Bidinger 97, 98.
Biller, Johannes 76.
Blanes de Chine 8, 205.
Blankenhain 196.
Böhme, Karl Wilhelm 124, 132, 137.
Boileau 206.
Boizot 165, 214, 215.
Borrmann, Johann Balthasar 124, 136.
Bottengruber, Ignaz 199 f.
Böttger, Johann Friedrich 44 f.
Böttgerwäre 4, 47 f.
Boucher, François 97, 101, 137, 145, 165, 177, 213.
Boucher, Guillaume 19.
Bow 218.
Braehwitz 127.
Bradwell 53.
Brandenstein 79, 93, 129, 166.
Braunschweig 155.
Breidbach zu Bürresheim, Emmerich Joseph Freiherr, Kurfürst von Mainz 161, 165.
Breslau 199 f.
Brogniard, Alexander 209.
Bruckberg 195.
Brühl, Graf 57.
Bry, Theodor de 200.
Buen Retiro 220 f.
Busch 203.

Caffiéri 213.
Calau, B. 203.
Caluve, Jacobus de 53.
Capo di monte 220.
Cars, Laurent 159, 176.
Catrice 156.
Chantilly 205.
Chardin, J. J. 97, 101, 165.
Chêng-hua 23, 28.
Chêng-tê 25.
Chia-ching 23, 25, 26.
Chicanneau, Pierre 204.
Ch'ien-lung 32.
Ching-tê-chên 7, 8, 23, 27, 32, 35.
Chinoiserien 64 f.
Chodowiecky 137, 197.
Cirou, Ciquaire 205.
Clair, Adam 175 f.
Clarus, Johann Felician 160.
Clauce, Jsaak Jakob 117, 123, 132.

Clodion 143, 165, 213.
Cotteau 202.
Courtille, La 164.
Coypel, A. 78, 101, 177.
Cozzi, Geminiano 219.

Damm 162.
Davis, William 217.
Derby 218.
Desoches 159.
Desplaces, L. 76, 177.
Dietrich, Christ. Wilh. Ernst 91.
Doccia 219.
Donat-Jardinier, Claude 176.
Dubois 205.
Duesbury 218.
Dulongs-Relief-Zierate 92.
Dumeix, Damian Friedrich 161, 165.
Duplessis 206.

Eenhorn, Lambert van 53.
Eierschalenporzellan 32.
Eisenberg 196.
Elers 53.
Emails auf Biskuit 14.
Engelhardtszell 189.

Fabrique de la Reine 264.
Falconet 165, 213.
Famille rose 31.
Famille verte 29.
Feilner, Simon 154, 159, 168, 178.
Ferdinand IV, König b. Sizilien 221.
Ferrara 41.
Fichthorn J. A. 51.
Flambés 9.
Floramuster 129.
Fondporzellane 61 f.
Frankenberger, Tobias 94.
Franz I., Großherzog v. Toskana 42.
Friedrich der Große 114 f.
Fulda 194 f.
Fulvy, Orry de 205.

Gaillard, R. 165, 176.
Gera 196.
Gerlach, Johann Karl 115.
Gerverot, Louis Victor 155.
Gherardini 29.
Ginori, Carlo 219.
Glaser, Johann Christian 153.
Glasuren, farbige 7 f.
Göltz, Johann Christoph 160.
Görne, Friedrich von 49.
Gotha 197 f.
Göthe 164.
Goto 37.
Gotzkowsky, Johann Ernst 122 f.
Gotzkowsky erhabene Blumen 92, 94, 129, 166.
Grain de riz 32.
Grassi, Anton 113.
Gravant 206.
Greuze, J.-B. 97, 113, 176.
Gricci, Giuseppe 220, 221.
Grieninger, J. G. 124.
Großbreitenbach 196.
Grünstadt 168.
Guerhard & Dihl 215.

Häcker 180.
Hannong, Joseph Adam 168 f.
Hannong, Paul Anton 167 f.
Helbig 118.
Hellot 206, 211.
Herold (Höroldt), Johann Gregor 57 f.
Hertel, Johann 176.
Hildburghausen, Prinz Friedr. Wilh. Eugen von 197.
Hildesheim 203.
Hippolyte 211.
Hirado 37.
Hisazumi 37.
Hollar, Wenzel 94.
Hsüan-tî 23, 28.
Huet 138.
Hughtenburg 70.
Hunger, Christoph Konrad 106, 114, 219.
Huquier 97, 101, 136.

Ilmenau 196.
Imari 35 f.
Imariware 35.
Irminger, Johann Jakob 47.
Ispahan 40.

Jeaurat 176.
Joinville 115.
Jucht 203.
Jüchzer 103.

Kaga 37.
Kändler, Johann Friedrich 195.
Kändler, Johann Joachim 74 f., 123.

K'ang-hsi 17, 26 f., 33.
Kanton 33.
Karl Eugen, Herzog von Württemberg 180 f.
Karl I., Herzog von Braunschweig 153.
Karl II., König beider Sizilien 220.
Karl Theodor, Kurfürst von der Pfalz 168 f.
Kaschan 40.
Kaufmann, Angelika 99.
Kayser, Gottlieb 115.
Keil, Georg Ernst 64.
Kempffe 49.
Kioto 37.
Kirschner, Friedrich 186.
Kirschner, Gottlob 74.
Klipfel, Karl Jakob Christ. 124.
Königsglattes Muster 131, 137.
Krakelierung 12.
Kurländer Muster 131, 139.
Kutani 37.

La Rüe 97.
Lebas, J. P. 101.
Leithner, Joseph 111.
Le Guay 213.
Lemire 136.
Lemoyne, François 159, 173.
Le Riche 213.
Lille 205.
Limbach 196.
Linek, Konrad 172 f., 191.
Li-Sanpei 35.
Locré, Jean-Baptiste 163.
Löwenfinek, Adam Friedrich 160.
Lücke, Joh. Christ. Ludwig 74.
Ludwig XV 207.
Ludwig XVI 208.
Lung-chüan 22.
Luplau, Anton Karl 158.

Macheleid, Georg Heinrich 196.
Magnus, Bernhard 177.
Manufacture du duc d'Angoulême 215.
Manufacture du duc d'Orléans 215.
Marcolini, Camillo Graf 98.
Marseille-Zierate 93.
Mathieu 206.
Matthaei 103.
Mediciporzellan 42.
Mehlhorn, Georg 49.
Meissonier 76.
Melchior, Johann Peter 164 f., 169, 173 f., 192.
Mennecy 205.
Metzsch 203.
Meyer, Friedrich Elias 123 f., 142 f., 149.
Michel, Sigisbert 143.
Mikawaji 37.
Milde, Ary de 53.
Milde, M. de 53.
Moreau le jeune 113.
Morikagé 37.
Mosaique 93, 126, 129, 137.
Müller, Daniel Ernst 162.
Müller, J. G. 150.

Napoleon I. 209.
Napoleon, Jérôme 155.
Neapel 221.
Neubrandenstein 60, 79, 93, 129, 196.
Neudegg 188.
Neuglattes Muster 131.
Neu-Ozier 93, 129.
Neuzierat 125, 127, 130, 133.
Niebergall 176.
Niedermayer, Joseph 188.
Niederwiller 215.
Nilson, Esaias 110.

Okawaji 37.
Ordinair Ozier 93, 129.
Osterspey, J. 177.
Ottaviani 111.

Padua 41.
Pajou 213.
Paquier, Claud. Innocentius du 106.
Parpette 212.
Paul, Nicolaus 194.
Pennewitz, David 49.
Peringer, Leonardo 41.
Perl, Georg 111.
Permoser, Balthasar 159.
Pesaro 41.
Pfürzel 132.
Pigalle 144, 213.
Pillement, Jean 66, 110.
Pisa 43.
Plaue a. d. Havel 49.
Polo, Marco 41.
Poterat, Louis 204.

Pott, Johann Heinrich 114.
Preisler, Johann Daniel 94.
Preussler 200 f.

Raffael 78, 89.
Raschke 132.
Rauenstein 196.
Reccum, Peter van 168.
Reichard, Ernst Heinrich 117, 123.
Reliefzierat 121, 129, 133.
Riedel, Gottlieb Friedrich 186.
Riese, C. F. 150 f.
Ringler, Joseph Jakob 180, 188.
Rombrich, Johann Christian 159.
Rottberg, Wilhelm von 198.
Rouen 204.
Rudolstadt 196.
Rugendas 70.
Russinger, Laurentius 163.

Saijiro 37.
Sang de boeuf 9.
Schackert, Gebrüder 116.
Schadow, Gottfried 119, 150, 151.
Schauessen 81 f.
Schepers, Cayetano 220.
Schimmelmann 117 f.
Schinkel, 139.
Schmidhammer, C. C. 94.
Schubert, Karl Gottlieb 159.
Schulze 132.
Schwarzkopf 151.
Scotin, S. 134.
Seladon 10, 33.
Sennewitz 127.
Sèvres 206 f.
Sisti, Niccolò 42.
Soleyman 21.
Sorgenthal, Konrad 110.
St. Cloud 204.
St. Germain 115.
Stölzel, Samuel 106.
St. Yriéix 207.
Sulkowsky, Alexander Joseph von 76.
Surugue, L. 101.

Tagliolini, Filippo 221.
Tao-kuang 32.
Tassaert 150.
Tè-hua 8.
Thomae 74.
Ting-chou 7, 8, 21.
Trippel, Alexander 151.
Trou, Henri 204.
Tschirnhaus, Ehrenfried Walter 44.
Turin 41.

Überglasurmalerei 14 f.
Unterglasurmalerei 12 f., 62.
Urmia 40.

Veilsdorf, Kloster 197.
Venedig 41, 219.
Vicenza 43.
Villeroy 295.
Vincennes 205 f.
Volkstedt 196 f.
Volpato 111.

Wall, John 217.
Wallendorf 196.
Wanli 15, 23, 25.
Watteau 134.
Wattcaufiguren 96, 158.
Wedgwood, Josiah 99, 140, 215, 218.
Wegely, Wilhelm Kaspar 115 f.
Weinmüller, Joseph 184.
Weise, Friedrich Christian 83.
Wolfsburg, Karl Ferdinand von 201 f.
Worcester 217.
Wouwermann 70.

Xhrouet 211.

Yung-chêng 29 f.

Zeschinger, Johann 153.

Arc1763.10
Porzellan.
Fine Arts Library
AGD8998
3 2044 033 293 515

This book should be returned to the Library on or before the last date stamped below.

A fine of five cents a day is incurred by retaining it beyond the specified time.

Please return promptly.